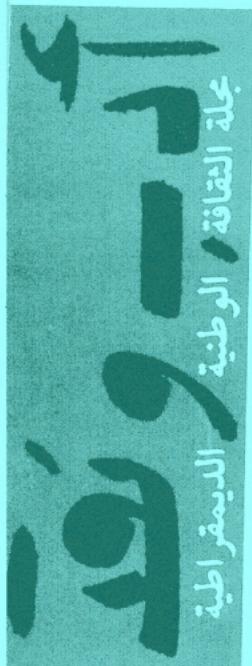


٣٩

يونيو / يونيو
١٩٨٨



ندوة

◆ «مهدى عامل :

«النظرية والممارسة»

هادى العلوى

لطيفة الزيات

نبيل الهلالى

◆ أمل دنقل :

سفر التكوين

من الإلهى

إلى البشرى

مسرحية لم تنشر بالعربية

لـ مكسيم جوركى

تحقيق: تجارب الابداع الجماعى فى المسرح والفناء

مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي



www.lisanarb.com

مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com



فَهَلْكَ الْقُلُوبُ

٤	جريدة القاش	■ الفاحصة : بعض أسلحة عن الذكر والثورة ..
		■ ندوة : الفكر والممارسة عند مهدي عامل
١١ تقرير مركز البحوث العربية	□ تقرير مركز البحوث العربية
١٤	د . لطيفة الزيات	□ المتفون وكسر العزلة
١٦	نيل الملالي	□ ليكن الجماهير في الضوء
٢١	هادى العلوى	□ وضوح السياسي ، بصيرة المفكر ، خيال الشاعر
٣٥	عبلة الروينى	□ أمل دنقل : من الإلهى إلى البشري
		■ ملك : الإبداع الجماعى
٤٤	التحرير	— تقديم
٤٦	سهر المصادة	— ثمار الإبداع الجماعى في المسرح المصرى (تحقيق)
٥٧	بهان البرغوثى	— الإبداع الجماعى والتجريب في المسرح المصرى
٦٤	د . فتحى الحبىسى	— الأغنية الجماعية
٦٩	فخرى لبيب	■ قصص : عفاريت
٧٢	روزا اليات	□ قصائد من العيد
٧٤	ناصر اسماعيل	□ الدائرة
٧٦	محمد فريد أبو سعدة	■ أشعار : طقوس الإشارة
٧٩	عمرو حنى	□ نشيد الجهل والاعتراف
٨٢	ابراهيم داود	□ تفاصيل
٨٧	عمر نجم	□ المزم الأكبر
٨٨	التحرير	□ تواصل (في القصة والشعر)
		■ مسرحية مكمم جوركى :
٩٢	ترجمة : عماد أبو طالب	■ يجور بوليشروف وآخرون
		□ الحياة الثقافية
١٣٤	لوزى سليمان	□ مهرجان أوبر هاوزن للأفلام القصيرة
١٣٧	سليمان شلبي	□ أفلام التليفزيون والفنان الوسطى الحازمة
١٤١	اسماويل المهدوى	□ المكتبة الأنجية : التعليم والنظام الاجتماعي
١٤٨	رفعت سلام	□ قراءات : فؤاد زكريا وخطاب إلى العقل العربي
١٥٥	نبه القاسم	■ تعبيرية : باقة ورد فلسطينية للطالب حامد الحمامى
١٥٩	صلاح عيسى	■ كلام مثقفين : خيبة الأمل التي تركب الجمل

□ من كتاب العدد

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
الجمع الوطني التقدمي الودودي

٣٩

السنة الخامسة - يونيو ١٩٨٨

رئيس مجلس الإدارة
لطفي واكدة

رئيس التحرير
فريدة القشاش
المشتارون

د . الطاهر أحمد مكي
د . أمينة رشيد
صلاح عيسى
د . عبد العظيم أنيس
د . عبد الحسن طه بدر
د . لطيفة الزيات
ملكة عبد العزيز

سكرتير التحرير

حلمى سالم

مجلس التحرير

إبراهيم أصلان
د . سيد البحراوى
كمال رمزي
محمد روميش

مكسيم جوركى ، الروان والمسرحي الروسي العظيم . عاصر
الثورة الاشتراكية ودافع عنها ونظر للأدب الواقعى الاشتراكى .
من أعماله الخالدة « الأم » ، « المضيق » ،
« البرجوازى الصغير » .

هادى العلوى ، كاتب عراق تقدمى ، يقيم خارج العراق ،
من أهم أعماله « الإختلال السياسى في الإسلام » .

عماد عبد الووف أبو طالب ، مترجم شاب ، يعمل طيبا
بالغربية ، ترجمة جوركى هي أول عمل كبير ينشر له .

محمد فريد أبو سعدة ، شاعر مصرى ، واحد من أبناء الموجة
الثانوية لشعراء السبعينات . انتشر شعره مع حرب الاستنزاف
٦٤ / ٧٠ ، صدر له ديوان « السفر إلى منابع الأنهر » عام
١٩٨٥ .

المصادرات الأدبية واللكلورية التي تنشرها « أدب ونقد »
غير مدرومة الأجر ، ويكتفى أصحابها بثمنها
للعمل التلقائى الوطنى التبادلى .

افتتاحية

بعض أسئلة عن الفكر والثورة

فريدة النشاشي

قيمتان ثوريتان كبريتان يتضمنهما عدتنا هنا في زمن كادت فيه كلمة الثورة أن تتطبع نهائياً من قاموس الحياة الثقافية وحتى السياسية ، باسم الواقعية ثارة وباسم المرونة ثارة أخرى ، ولذا فإنها تكتسبان هنا أهمية إضافية ، من حيث هما دعوة لنا للتأمل سواء في المصطلح نفسه أو في تلك الواقعية التي تتوالى في الحياة العربية وتبصرها على أن الثورة مازالت مطلباً جاهرياً ، بل ومهمة حياة يمارسها الفلسطينيون في الأرضي المحتلة ، لتدخل في الطقوس اليومية للشهر السابع على التوالى ، وتنتج أدباً يحدوها ويواكبها ، وتصك شعارات ونداءات ورجالاً ، وتتولد من آلامها حياة جديدة هي بدورها نبع ثر لأدب جديد ، وشهاده على أن الثوريين لم يكونوا أبداً مجرد حالمين رومانسيين يؤمنون بالقوة الجبارية للشعب المنظم الوعي .

كان المفكر المناضل الشهيد « مهدى عامل » الذي نقدم ملفاً في ذكراه الأولى واحداً من هؤلاء ، وما يزال .

وكان الكاتب المبدع « مكسيم جوركى » الذي نقدم له مسرحية لم تنشر من قبل بالعربية واحداً من هؤلاء ، ولا يزال .

وقد اجتهد كل منهما على الطريق الذى اختاره ليترك لنا أثره الباقي بقدرته على إلمام أجيال تعيش وأخرى سوف تأتى على الطريق نفسه .

انشغل « مهدى عامل » بمستقبل الثورة العربية التي يعرقلها ما أسماه « بنمط الاتاج الكولونيالي ». ولم تغب متطلباتها اليومية عن ذهنه وقلبه وهو يخلق نسائم الفكر المجرد الصاف . وكب في الفلسفة والتربية وعلم الاجتماع والتاريخ ، كما كتب الشعر . وفي كل ميدان من هذه الميادين كان يبحث بعقل نزيه ويعقرى وقلب يفيض بالحقيقة عن المرتكز الرئيسي : حيث تلتقي الأفكار بالمتطلبات الضالية المباشرة وتصبح أداة حاسمة من أدواتها .

وعلى هذا الطريق نفسه جاءت الندوة التي أعدتها مركز البحث العربي بالاشتراك مع لجنة الدفاع عن الثقافة القومية تحت شعار « النظرية والمارسة في فكر مهدى عامل » والتي نشر هنا تقريراً عاماً عنها ، وختار من بعوانها بمحنة للمفكر والمناضل العراقي « الهادى العلوى » مع كلمتين ألقينا في الجلسة الخاتمة عن شهداء الفكر العربي لكل من الدكتوره لطيفة الزيات والأستاذ أحدى نبيل الملائى .

ولابد أن نسجل أن هذه الندوة قدمت وجهها مختلفاً تماماً عن حالة متكررة على امتداد الوطن العربي يمكن أن نسميه « احتراق النسوات » الذي تخصص فيه مجموعة من الباحثين الشائعين ، إذ يكتبون في كل شيء وفي أي شيء فيحولون الواقع بالمعرفة وإرتفاع دروبها الصعبة إلى ما يشبه التجارة ، ويرجون بوعي أو بدونوعي أحياناً لفكرة حيادها الكامل ، ومن ثم يقدمون أنفسهم خداماً لأى « أمير » باعتبارهم خبراء .. وهكذا حرص مركز البحث العربي إبقاء للإنزالق في هذا الحياد « المر » أن يكون عنوان ندوته عن النظرية والمارسة معاً .

لقد توصل مهدى عامل بعد درس طويل إلى النفي الكامل لوجود « بورجوازية وطنية » على الساحة العربية ، وهي نتيجة تحتاج للدرس ونقاش طويل آخر . وسوف نفتح باب مناقشة هذا الموضوع الخطير في ساحة الفكر تاركين ساحة الممارسة للسياسيين . وإن كان الجهد الذى نتعين له بتفصيل كثيراً عن متطلبات الممارسة ، بل إنه يقصدها من التجرب . ولعل هذا الملف أن تكون فاتحة لمناقشة أوسع .

ويهمنى أن أسجل من باب فتح الموضوع ملامع فرضية تتوفر شواهد كثيرة على صحتها في ثغرية حكم البورجوازية العربية وهى إن كل الاشتراكيات « الشعارية » التي تختلف من بلد لآخر في الوطن العربي وتتحدد اسم العدالة الاجتماعية هنا أو الإشتراكية العربية هناك ، بل وتحمل إسمها بعض الأحزاب فضلاً في أدبياتها ... هي التعبير الفكرى الأمثل عن طموح « البورجوازية الوطنية » ومن بقى منها

بشكل خاص خارج شبكة البعثة طموحها لنجاز استقلالها وإقامة مجتمع آخر متحرر من الاستعمار ومن « الاستغلال » في قوله . وإنه لم الخطأ الفادح أن نقارن بين هذه « الاشتراكيات » وبين الاشتراكية الديموقراطية في معظم بلدان أوروبا الغربية ، والتي تحالف مع الامبرالية الأمريكية ، لا من موقع البعثة وإنما كشريك كامل الأهلية مثلها مثل إسرائيل ؛ وليس غريباً أن تجد علاقات وثيقة جداً بين حزب العمل في إسرائيل وهذه « الاشتراكيات » في إطار الدولة الاشتراكية أو خارجها بحكم المصالح الاستعمارية التي توحدها ، وبالرغم من اللافحة الاشتراكية .

وهنا تكتسب إحدى أفكار مهدى عامل الأساسية خطورة كبيرة ، وتحتاج إلى إعادة تدقيق حرفيص ، حين يقول إنه ليس من الضروري أبداً أن تتبع المراحل الخمس التي عرفتها المجتمعات البشرية حتى الآن بنفس الطريقة وعلى ذات الترتيب في كل بلدان العالم . وتلك المراحل الخمس هي « المشاعية البدائية — العبودية — « الانقطاع — الرأسمالية — وأخيراً الاشتراكية » . وهو يرشح المرحلة التي تعيشها حركة التحرر العربي الآن لتكون إنماجاً كاماً بين مراحلين حيث يستحيل أن توجد مرحلة رأسمالية نقية ، كذلك التي عرفها التاريخ الأوروبي لأن أفق مثل هذه الرأسمالية مسدود بفعل الاستعمار والامبرالية أي بفعل البعثة .

وهكذا ينفي تماماً وجود ما يسمى « بالبورجوازية الوطنية » وهو يجعل من الساحة اللبنانية خبراً لفكرته تلك ، ولا يستطيع — بحكم ما يقدمه الواقع العربي والفلسطيني وخاصة من براهين على عدم صحتها — أن يعمها . وحتى حين يسعى « المادي العلوي » للتعميم — على النطاق العربي على الأقل — يتعرض لما زق شتي .

لكن تظل من الفضائل الكبرى لمثل هذه الإسهامات الفكرية العميقية ، المهمومة بمستقبل الثورة العربية ومسارها الآني ، أنها تطرح القضية برمتها لا في ساحة الفكر فحسب وإنما في ساحة الممارسة أيضاً .

* * *

ويريد من تعقيد المسألة على المستوى الفكري أنه باستثناء « الاشتراكية العلمية » التي هي فكر الطبقة العاملة واحتياطها المذهبي ، أيا كان ضعف أو قوة هذه الطبقة في هذا البلد أو ذاك ، فليس بوسمعنا أن نجد « فكراً » نقابياً متخصصاً للطبقات الأخرى ومن بينها البورجوازية الوطنية ، التي هي موضوع المسائلة ، خاصة أن هذه الطبقات التي تتولى سلطة الحكم في كل البلدان العربية — باستثناء « اليمن الجنوبي »

حيث لا توجد طبقات مستغلة — تعلن نفسها ممثلة للمجتمع كله مدافعة عن مصالح الجميع ، رغم أن المجتمع يظل منقسمًا إلى طبقات ذات مصالح متباعدة . وتجلى أفكارها « الشعارية » في هذا التحو : تنشد « سلاما اجتماعيا » ، وتخيل إليها أنها أنجزت بالفعل هذا الذي يسمى بالسلام الاجتماعي . وتبرر نزعتها تلك أيضًا في معالجتها للمصالح المتباعدة التي تفصّل عن نفسها واقعها في شكل تفاوت كبير بين الناس وبعضهم البعض . فترى أن هذا التفاوت هو من طبيعة الأمور ، أي أنه خلوق مع العالم يوم أنشأ الله الذي وزع الحظوظ . وهي تسعى « لإذابة الفوارق بين الطبقات » ، وتقام ايديولوجياتها خليطًا من الديانات والأفكار الاصلاحية والطوباوية والقومية . ويفطر خوفها من الامبريالية وهي تخاربها ، محاكمومًا بخوفها من قوة المعاشر الكادحة وعلى رأسها الطبقة العاملة . وهو خوف يعم كل مقولاته الفكرية .

إن الوعي بكل هذه الملابسات التي تعيش « البورجوازية الوطنية » في ظلها شيء وانكار وجود مثل هذه البورجوازية شيء آخر تماما ، وهو من قبيل الخطأ المساوى ، ذلك الخطأ الذي كان بطل التراجيديا اليونانية يسقط فيه ليكون المسرى الدرامي القوى لموته الحقيق .

وقد صفت الجملة أن تنشر بهذا التوسيع بعض ما دار من مناقشات وأنكار حول « مهدي عامل » ، التي نأمل أن نواصلها في مستقبل الأيام ، لأننا نعرف أيضًا عمق تأثيره على أجيال متعاقبة من شباب الباحثين والماضيين التقديرين الذين يشندون الوضوح والثقة ، ويقدم لهم فكره ما يبتعدون من وضوح وثقة ، وبقى أن تعقيد إختباره في الواقع أمرًا عرض وأكثر تنوعا .. أي على صعيد الوطن العربي كله .. ونقول مع الدكتور رفعت السعيد في البحث المقدم للندوة : كان مهدي عامل محكوما بالجلغرافيا (لبنان) التي شكلت المكان .. كما كان محكوما بزمان تراجع حركة التحرر العربي وهي عناصر لا بد أن توضع في الحسبان .

ويتنمي المادي العلوى بدوره إلى فكرة رومانسية فحواها أنه إذا لم تهزم القوى السياسية الراديكالية في الوطن العربي بالمهمات المطروحة عليها ، وحيث تندمج مرحلة التحرر الوطني بمرحلة التحول الاشتراكي ، فلا بد أن تتشكل قوى أخرى جديدة تنهض بهذه المهمة . وهي فكرة مستخلصة من النتائج التي توصل إليها المفكر الشهيد نفسه حول تطابق المرحلتين وإمتزاج مهماتها ، والتي لا تخلو دورها من نزعة رومانسية تقوم على إعلاء شأن الإرادة الذاتية للتوريين فوق معيظيات الواقع الموضوعي . وكثيرا ما يتخلق من أعطاف هذه الرومانسية أبطال مأساويون يتحلون

يأنبل الصفات وبالشجاعة الضرورية وما يزيد عنها ، والتي تجعلهم يتصدرون للظلم والعنف بكل قدراتهم وحتى بأجسادهم ، ولا يعترفون أبداً بالصبر والمرأوغة .

ومكسيم جوركى هو واحد من كتاب عصرنا الكبار والثوريين القلائل الذين يستطيعوا أن يدعوا في مجالين معاً على ما بينهما من تباين ، أى في الرواية والمسرح . ففى حين قدم واحدة من الروايات الثورية الكبرى التي تؤرخ لعصر بكامله هي «الأُم» ، قدم — كذلك — مسرحيات يوسعها أن تبقى كاماً بقية «الأُم» وان تواصل التأثير في حياة العصر مثلاً تؤثر .

في مقال له بجريدة الأهرام عن مسرحية جوركى «الخطف» قال عنه لويس عوض في محاولة لنفسير اختياره لصاحبة المسرحيين بدلاً من الكتاب والفقين الآخرين : إن «جوركى» كان يرب من نقص ثقافته ومن الاحساس بالدونية إزاء المثقفين الكتاب . أما «لونا تشارلسكي» أول وزير ثقافة للثورة الاشتراكية في روسيا فيقول في مقدمته لأعمال جوركى ما يكفى أن نجده تفسيراً آخر تماماً لرافقته للمسرحيين وحتى لاختياره كتابة المسرح :

« فهو ، بحكم كونه إنساناً ، تجرب الماء الأسود من قاع بحر الحياة ، مطلع بأفضل شكل على ذلك الواقع ، الواقع الجماهيري الشقيق الذي تعيش فيه أغلبية البشرية ، والذي عاشت فيه ، على أى حال ، الأغلبية الساحقة من مواطنى روسيا القيصرية سابقاً . لقد تجرب شخصياً كل مرارة هذا الواقع والألم ، وشاهد الآلاف المؤلفة من أمثاله الذين يعيشون حواليه ، إن شعور المرأة والألم المائل من إهانة الإنسان واحد من المشاعر الطاغية التي تطورت في ذهن ألكسى مكسيموفيتش (جوركى) منذ الفتولة . كان يدرك كيف يستولى الحقد الوحشى على الناس في هذا الجمجم مع أن يوسعهم أن يغدوا من أبيل البشر في ظروف أخرى ، وكان يدرك كيف تظهر إرادتهم وكيف تشهو ملامحهم الإنسانية كذلك ، وبالطبع ، لم تبادر إلى ذهنه ولا للحظة فكرة إدانتهم لأن ألكسى مكسيموفيتش (جوركى) كان يعبر نفسه من حيث جوهر الأمر واحداً منهم وعنصراً من عناصر هذا الجمجمه الأكثر إهانة .

ييد أن الشعور بالألم والعنف والسوداوية لا تستولى على ناج جوركى أبداً .. فقد كان لدينا كتاب ، وهم كتاب موهوبون إنحدروا من صلب الشعب

وحلوا إلى أدبنا شحنة هائلة من الألم والمرارة . فقد كان بين الشعرين كتاب مثل ريشتوكوف وليفتيوف اللذين لا يضاهيان جوركى بالطبع من حيث الموهبة ، ولكنهما مع ذلك كانوا يضعيان بقابليات ثرة : فلماذا هلكا ولم يتمكنما من الانفصال بهذا الاتساع الهائل كما فعل جوركى ؟ ذلك لأن الظلام إستولى على كيان الوعي وكيان الروح لديهما . وإذا وجدنا أحيانا لدى هذين الكاتبين غاذج وضوء تواجهه ظلمة الحياة كأشعة باهتة فإن تلك الأشعة متسقة فترددة غامضة . أما جوركى فتجده لديه منذ البداية أشعة نشيطة . ونرى أن فزاده ينطوى منذ البداية على نجمة ملتهبة وهاجة » .

لم يكن الإحساس بالدونية أذن هو الذي دفعه لصاحبة المسرحيين ، بل ظمئه الذى تاق للإرتواء بالمعرفة الحقيقية لحياة المسحوقين والكشف في أغوارها العميقه ، عن تلك التجمة الملتيبة على حد قول تشارلسكي ، ولعلنا نستطيع أن نتعرف في هذه المسرحية القصيرة على مصدر تلك الرحمة الآسرة التي يغدقها قلمه مثلما قلب على هؤلاء العاجزين عن الالتحاق بالثورة القادمة ، الذين أحاط بهم الحذب من كل جانب .

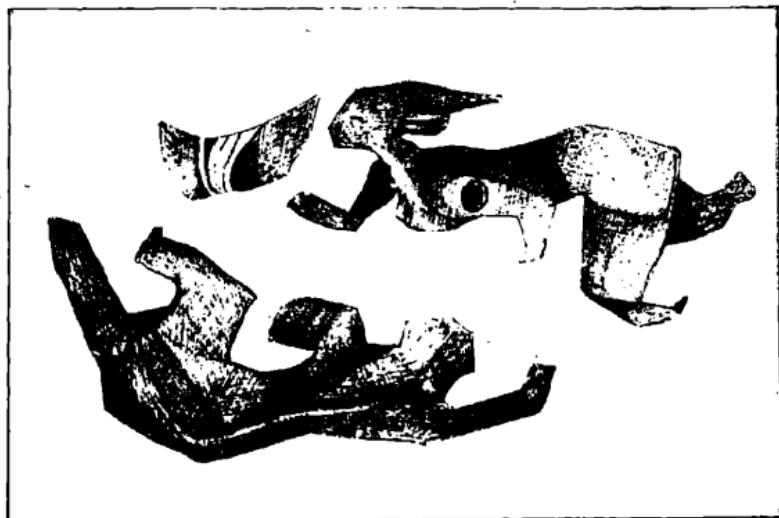
ومن تلوينيات هذه القيم التورية في العمق يضم عدتنا ملفا صغيرا عن الإبداع الجماعي في المسرح ، والأداء الجماعي في الغناء ، على أمل أن يكون بدوره فاتحة لمناقشة واسعة مستفيضة حول إمكانيات هذا الشكل من الإبداع كحل مستقبل محتمل للخروج من المأزق المختلفة للأمامط التقليدية التي عجزت واقتربوا عن تلبية الاحتياجات الجديدة للجنحور وللمبدعين على حد سواء .

وليس غريبا أن يكون شاعر ومفكرا مسرحي تقدمي هو « برتولد بريخت » قد كشف — بأعمق نحو — تلك الإمكانيات التي يتوفر عليها الكورس القديم في المسرح اليونانى ودفع به مثلا عصريا للجماعة إلى مقدمة ما أسماه بـ « المسرح الملحمي » ليكون منشدتها وصوت ضميرها الحى . ويرى الفكر التقدمي أن يدخل كل انسان فنانا كاما ، ولد مع إكتشافه لقدراته ازاء الطبيعة التي كانت غامضة بأسرارها وقوتها الخفية حين دفعته لإبداع السحر ، وتکاففت عوامل كبيرة في المجتمع الطبقي بعد ذلك لقهر هذا الفنان الشاغب أو إيجاد جذوة روحه وتوهجه ، وختلفت عرمات من كل لون تزايدت مع الضغوط الاجتماعية وهى تدفع بالإنسان المقهور دفعا للاستغراف في إشباع حاجاته الأولى بكل ما يملك من طاقة ودون فن كثير ، حيث تبدد قدرات ذاك الفنان وتأكل ، وتتول طمس معالم ما قد يتبقى منها حيا ، أو تندوى

بسبب الانقسام الطبقى ذاته ، الذى يتحول الفن بمقداره إلى سلعة وموضع للتجارة . والفنان إلى شخصية خارج الموصفات تحيط بها الشكوك ، وتكفل المساحة التى يضعها المجتمع الطبقى التقليدى بين الفنان والناس بعمق هذه الشكوك التى تقضى بدورها إلى خنق أنفاس الفنان الباقي حياً في داخله .

ولكن إخراج الفنان من هذه الموصفات يؤدى أيضاً لزيادة مساحة الحرية التي تغيب في المجتمع لتجلى في الفن ، وحين يأتي الفنان إلى ساحمه بجماعات أكبر حيث يتخلق هذا الشكل الذي نحن بصدده فإذاً تكمب الحرية أرضاً جديدة تضاعف من قدرة الفن الجميل على زلزلة أركان المجتمع الطبقى وووضع أسسه موضع المساءلة .

هذا عدد إذن يطرح أسئلة عن مستقبل الثورة على مستويات عديدة ، فكرية وفنية ، سوف يكون علينا أن نواصلها في مستقبل الأيام . وندعكم أن نفعل ذلك في أعداد قادمة سواء توفرت لنا مادة حية كذلك التي يمكنها عدتنا هنا ، أو قصدنا نحن إعداد مثبت لنا الواقع كل يوم أنه ضروري وأننا جميعاً بحاجة إليه .





الفكر والممارسة عند مهدي عامل

« مركز البحوث العربية »

بناء على الدعوة التي وجهها مركز البحوث العربية للدراسات والتوثيق والنشر لعقد ندوة بخطية موسعة حول قضيـاـ الفـكـرـ والمـمارـسـةـ عـنـدـ الشـهـيدـ الـلـبـانـيـ الـدـكـتـورـ حـسـنـ حـدـانـ الـذـيـ عـرـفـ منـاضـلاـ باسم مهـدىـ عـامـلـ وـفـ الذـكـرىـ الـأـولـىـ لـاستـشـاهـادـهـ انـعـقـدـ نـدوـةـ الـفـكـرـ والمـمارـسـةـ عـنـدـ مـهـدىـ عـامـلـ فـيـماـ يـنـ ٢٧ـ ٢٩ـ ماـيوـ ١٩٨٨ـ يـقـرـ مـوـرـ كـزـ الـبـحـوـثـ الـعـرـبـةـ بـالـقـاهـرةـ .

وقد كان ذلك تأكيداً لما ذكره مبكراً من داخل جلبة المطاع عن القافية القومية في مصر للاحتجاج بشهداء الفكر العربي ازاء متابعتها بالقلق الشديد لسلسلة اغتيالات المفكرين والملحقين والكتاب والفنانين العرب بما لم يتوقف عند حسين مروة أو غسان كنفاني أو سهيل طوبيلة أو ناجي العلي ، وإنما يمتد من قبلهم وبعدهم الى العشرات بشكل لا يعني إلا انتصار اهداف الرجعية والظلامية مع أهداف الصهيونية والاميرالية في ضرب الحرية والتقدم بوطنينا العربي .

وبالتعاون الكريم مع أصدقاء ورفاق حسن حدان (مهدي عامل) من العاملين على قضية التقدم والملتزمين بتأكيد القيم الفكرية والثقافية العالمية لمؤلاء المناضلين الشهداء ، فساهم في الندوة مئلون من مجلة « الطريق » اللبناني والموفدون من الجامعة اللبنانية ومعهد الإنماء العربي بيروت وتعذر حضور أستاذة أفضل من سوريا وفلسطين والجزائر والعراق من عرضت أوراقهم في الندوة .

وقد قام على تنظيم الندوة لجنة محلية عاونت المركز على أداء هذه المهمة الصعبة وهو في بداية عمله العلمي والثقافي ضمت الأستاذة : د.أمينة رشيد مقررة الندوة وحلمي شعراوى ومحمود العالم ومنى أنبيس اعضاء اللجنة .

وعاونتها مجموعة من الباحثين بالمركز واصدقائه الشبان الذين بذلوا جهدا لا ينكر لإنجاحها . وقد قامت الندوة على محاور ثلاثة أساسية :

- ١ - قضايا التراث العلمي العربي انطلاقا من جهد مهدى عامل .
- ب - الفكر النظري عند مهدي عامل والمقولات التي يطرحها على الفكر العربي المعاصر .
- ج - الفكر في الممارسة كـ فهمه مهدي عامل مطينا على أغاظ الاتاج وعلاقات التبعية الكولونيالية وأزمة البرجوازيات العربية والمشكلة الطائفية وقضايا التعليم .
- د - الشعر عند مهدي عامل .

وبعد الندوة في جلسة افتتاح احتفالية صباح ٢٧ مايو ١٩٨٨ جرى فيها تكريم السيدة ايفلين حمدان حرم الشهيد مهدي عامل التي القت كلمة بهذه المناسبة كما القيت كلمات باسم المركز والمتقين المصريين ، وتحدث فيها مثل رفاق مهدي عامل الأستاذ محمد دكروب رئيس تحرير « الطريق » . وقدم تقرير عن اعمال الندوة ونظمها .

واستمرت الندوة في خمس جلسات تابع على رئاستها مفكرون عرب أجلاء من مصر وخارجها وقدم خلالها ١٨ باحثا عربيا بحوثهم وفق المحاور المقترنة مما توفر طبعه وتوزيعه على المشاركون .

ولقد شهدت الندوة حوارا غنيا وعمقا حول الإطار الفلسفى لفكرة مهدي عامل وقضاياه النظرية كنموذج لاجتياز المثقفين الماركسيين العرب في قضايا التراث والواقع الاجتماعي المعاصر ، ذلك الاجتياز الذى اتسم بالجرأة والتحرر والمتابعة الدقيقة .

كما استمر الحوار على امتداده ليشمل قضايا الصراع الاجتماعى ومكانة فكر الطبقة العاملة كفكر ثوري يعالج اشكاليات التغيير والتحولات ومراحل الانتقال والتبعية البيوية . ويعرض لأثار المرحلة الاستعمارية في الوطن العربي على التشكيلات الاجتماعية والطبقات السائدة والمهورة وحركة الثورة العربية ومتطلباتها . ومن موقع الاهتمام بفكرة وقيمة قام عدد من المشاركون بوضع مفاهيمه موضوع التحليل والنقد .

و مثلت الندوة في كل هذه القضايا حلقات بحثية جادة ، طرحت فيها آراء متعددة اتفقت واختلفت بموضوعية عالية ، وتبودلت الآراء بين كافة الباحثين والمناقشين بالاخلاص والجدية المناسبتين لتناول الاتاج الفكرى لمناضل عظيم مثل مهدي عامل .

وقد اعتبرت الندوة بحق « ورشة فكرية » حول كثير من القضايا المأمة لواقعنا العربي ومستقبل النضال الوطنى والاجتماعى في الوطن العربي ، وكانت معظم القضايا تؤدى إلى زيادة الجديد الذى يجب متابعته وتمكين البحث فيه ، بما فرض على جميع المشاركون احساسا ضرورة الاستمرار في هذا الجهد المشترك العميق .

لقد كان انعقاد ندوة « الفكر والممارسة عند مهدي عامل » أحد أشكال العمل الضروري للحوار المستمر بين المثقفين والباحثين العرب العومين بقضايا الثقافة التقديمة والجماهير العربية ، خاصة

وان البدء جاء بتناول فكر مهدى عامل غمودجا للفكر الذى يلتزم بقضايا الوطن وجماهيره ، ويربط بين النظرية والمارسة فى وحدة عضوية مبدعة يعنى من انفصامها كثير من المثقفين والتيارات الفكرية في وطننا .

وقد أدى الحوار بين الهيئات المشاركة في الندوة والمفكرين الذين حضرواها إلى الانفاق على بعض نقاط العمل المأمة في المرحلة القادمة .

— استمرار الاتصال بين أصدقاء مهدى عامل لنشر أعماله وتعزيز المعرفة بنتاجه وفكرة وبحث قضيائاه ، مطبقة على الواقع الاجتماعي العربي .

— نشر أعمال الندوة على نطاق واسع بأقطرار الوطن العربي وعرضها بأشكال مختلفة في المجالات والمنتديات البحثية .

— عقد الحلقات البحثية الجديدة حول القضايا التي أثارتها الندوة في أكثر من بلد عربي .



المثقفون وكسر العزلة

د. لطيفة الزيات

يأتي إحتفالنا اليوم بذكرى شهداء الفكر ، كختام للندوة التي أقامها مركز البحوث العربية بالإشتراك مع لجنة الدفاع عن الثقافة القرمية عن فكر مهدي عامل مابين النظرية والممارسة .

وقد استمرت الندوة من ٢٧ إلى ٢٩ مايو سنة ١٩٨٨ ، وإشتراك فيها عدد كبير من الباحثين من مختلف الإتجاهات الفكرية من المصريين واللبنانيين . وتميزت الندوة بقدر كبير من الجدية والجدوى ، وإنعشت بروافد فكرية متعددة ومتغيرة أحياناً تدخل في حوار حميمى ، كما ينبغي أن تفعل ، وهي تتفق وهى تختلف مع فكر مهدي عامل ، وهى تجمع فيما بينها ، رغم كل اختلاف ، على تقدير إتجهادات مهدي عامل الفكرية ، وعلى اعتبار هذه الإتجهادات إثراء للفكر العربي ، من حيث تشكل دعوة الى التفكير في مشكلات الحاضر والمستقبل ، ومن حيث لأنصر نهاية الحلول ، بل تطرح إشكاليات جديدة تستدعي الجدل وال الحوار وإمعان التفكير ليتواصل الفكر الثوري حياً متجدداً ، ملاحقاً لتطورات عصره ، لصياغة بهذه التطورات ، وقادها لها .

وقد حققت الندوة ، في اعتقادى ، أهدافها من حيث أثبتت أن الفكر لا يوت بإغتيال صاحبه . صحيح أن هذا الفكر يبقى منقوضاً ، مفتراً إلى الإكتمال ، وكم هي عظيمة إحتلالات الإكتمال التي يغتالها

* الكلمة التي ألقاها د. لطيفة الزيات ، مقررة لجنة « الدفاع عن الثقافة القرمية » ، في الندوة التي أقامتها اللجنة حول « شهداء الفكر العربي » في ختام الندوة التي أقامها مركز البحوث العربية حول « الفكر والممارسة ضد مهدي عامل » . وقد تحدث في اللقاء : د. رضوى عاشور ، المفكر اللبناني محمد درغوب ، الخامي نبيل الملال .

القتلة ! ، ولكن الصحيح أيضاً أنه مامن مفكراً ثورى عرى حظى بهذا القدر من الجدل الذى حظى به مهدى عامل ، ميأحيا .

وقد حققت الندوة هدفاً آخر من أهداف مركز المحوث العربية ، ولجنة الدفاع عن الثقافة القومية ، وهذا الهدف هو الدعوة إلى التفكير والمحوار ، والخروج بالجديد من خلال التعدد والتبرع والمحوار الأخلاق . إننا نعتقد أن مقتل أميناً العربي ، يمكن في هذه المحاولة السائدة الآن في غالباً العربي ، لتسيد الفكر الواحد وإحلال منطق القمع والقوة الفاشية محل المحوار ، سواء أ جاءت هذه المحاولة للقمع الفكري من جانب الأنظمة ، أو من جانب جامعات رجعية فاشية تفرضها الأنظمة المرددة . وشهداء الفكر الذين تحفل بذلكراهم اليوم هم ضحايا هذه المحاولة الفاشية لتسيد الفكر الواحد ، والإحلال القوة الفاشية محل المحوار .

وتولى لجنة الدفاع عن الثقافة القومية إهتماماً كبيراً لشهداء الفكر بمدى ما يصل الموضع بمصادر الفكر عامة ، ومحاولات تسيد فكر واحد باستخدام القوة المسلحة . وقد سبق أن احتفلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية بالشهداء حسنين مروة وناجي العلي ، وفي إطار الإهتمام بذئور المشكلة ، أقامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية سلسلة من الندوات حول الوافد والموروث . وإنما بضرورة إقامة الوزارن الصحيح فيما بينها ، حتى تتأصل ثقافتنا الوطنية والقومية بالإنتشار على كل ما من شأنه أن يعنيها ، وبحيث تعدد مصادر هذه الثقافة وتتنوع من خلال الاختلاف في ظل الوحدة .

وفي ظل نفس المفهوم أقامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية سلسلة من الندوات عن الفتنة الطائفية في مصر . إذ أنا ندرك أن الخطير الموجود في لبنان يتربص بنا هنا في مصر وبقية الدول العربية ، وما يزيد إرهاب الأنظمة من ناحية وإرهاب المنظمات الفاشية التي تفرضها من ناحية أخرى نعيش في مختلف الأنطارات العربية محاصرين ، وتتعدد صور الإرهاب تحاصر الفكر قبل أن يتشكل ، وتصادره إن تشكل بالقمع والسجن والتشريد والقتل أحياناً . إن كل منقف عرف مهموم بمصصوم أمره ، يتلفت حوله متسائلاً إن كان دوره قد حان ، ومحاولاً يستبعد حلول الدور عليه قدر الإمكان ، وهذا ، حد ذاته ثبات لقوى الإرهاب دينياً كان أم لم يكن .

إننا نعيش مناخاً ثقافياً تردى كما لم يترد من قبل ، ولا يتأتى أن يتحقق أى تقدم إقتصادى أو اجتماعى لنفتر من الأنطارات العربية في ظل هذا المناخ ، فهو مناخ يكرس البعدية الداخليه والخارجية أيضاً ، ويكرس اختلط الامبرىالي الصهيوني للتزيف أميناً إلى دوبيلات والاحتفاظ بها في إطار النفوذ الامبرىالي الصهيوني . وفي ظل هذا المناخ ينبعى الصدى ، أيا كانت الصورة ، وأيا بلغت التضحيات ، ففي الميزان ماهو أكثر من الحرية الفردية للمثقف .

لتكن المواجهة في الضوء

نبيل الأهلاوي

الزميلات .. الزملاء .. الرفاق

من الطبيعي .. والبدني .. ان تختتم ندوة عن فكر مهدي عامل .. بأمسية عن شهداء الفكر العربي .

ففقد كان مهدي عامل واحداً من ألمع فرسان مسيرة الفكر العرف .. وواحداً من أبرز شهداء هذا الفكر .

والفكر العربي ملاحق ومستهدف بالاضطهاد والقهر منذ أقدم العصور . ويشهد التاريخ بأن أعداداً غفيرة من أساطين الفكر العربي ، من فقهاء وقضاة ، قد اضطهدوا وعدبوا لأنهم أتوا أن يجزي لسامئهم بما يربدهم الحاكم ، أو ان يخنوا الرأس له .

وإذا كانت الحركة الوطنية اللبنانية قد قدمت على مدى السنوات الأخيرة القسط الأوفر من شهداء الفكر .. بدءاً من شهيد الحركة الوطنية اللبنانية كمال جنبلاط وانتهاء بشهداء الحزب الشيوعي اللبناني سهيل طويلة وحسين مروة ومهدي عامل ، الا ان ظاهرة اغتيال الفكر العربي ليست بحال من الأحوال ظاهرة لبنانية وإنما هي ظاهرة عربية .. كان لها بالأمس مقدمات وستكون لها غالباً امتدادات في كل أرجاء الوطن العربي .

والفكر العربي يواجه طابوراً طويلاً من الأعداء .. يحاول كل بطريقته .. اغتيال الفكر العربي .. وتزييف الوعي العربي .. وتفسيب العقل العربي . وهذا الطابور يضم : الامبرالية ،

الصهيونية ، الرجعيات العربية المحلية ، الأنظمة العربية المستبدة ، القوى الفاشية ، القوى الظلامية ،
التعصب الطائفي ، الموسى الدینی ، التعصب المذهلي داخل الدين الواحد .
وتنوع طرق وأساليب اغتيال الفكر العربي .

فهناك القتل في قاعات التعذيب .. الذي راح ضحيته الشهداء فرج الله الحلو وشهدي عطية
الشافعی وفريد حداد ولويس اسحاق .

وهناك القتل في ساحات الاعدام الذي استشهد بفعله الرفاق عبد الخالق محجوب والشیعی
وحسین الشیعی والأستاذ محمد طه المکرر الاسلامی السودانی .
وهناك القتل غدرًا كاغیال فنان الشعب الفلسطینی ناجی العلی .

وهناك الموت الغامض في حوادث مرية كما استشهد شهیدنا زکی مراد ومن قبله بسنوات ،
وفی نفس الملایسات ، الدكتور عزيز فهمی .
وأعداء الفكر العربي أذکياء .. يتغیرون ضحاياهم باتقان .

فباغیال محجوب والشیعی سلب السفاج نیری الطبقة العاملة السودانية أبرز قادتها .
ولأن المکرر الاسلامی السودانی محمد طه خاض معركة بطولة ضد الشعوذة باسم الدين نفذ
فيه حکم الردة .. حد الردة .

ولأن الشهید حسین مروة شن حربا علمیة مفحمة على السلفیة التي تغیب الحاضر في الماضي
اغتاله القوى الظلامیة لأنها أدرکت أن الشهید مروة رغم شیخوخته يحمل فکراً شاباً لا يشيخ لأن
الشیوعیة کما يقال شباب العالم .

وكان اغیال مھدی عامل ايضاً اختیاراً ذکیاً وخيّيناً .. لأن مھدی عامل له فضل السبق في
الإشارة منه وقت مبكر الى (طریق السلام) بالنسبة للحركة الثوریة العربیة .. طریق ينحطی
القوالب التقليدية .. ومارسة ما يمكن ان نسمیه بالجلازنوتھ العری «المصارحة والمکافحة الفکریة
الحاديحة » تعبریاً عن ثوجھ المجزب الشیووعی للبنان الشقیق بعد مؤتمره الثاني ١٩٦٨ الى الانتقال الى
مرحلة الحرب التحریریة ، مرحلة الممارسة الفعلیة للديمقراطیة والنقاش والمحوار العلی والاقرار بحق
الاختلاف والأطروحات الفکریة كمحفکرین حریزین .

وشهداء الفكر العربي التقديمی يختارون لأنهم مفكرون ثوريون .. يحملون فکراً مقاتلاً .. ولا
يمارسون الترف الفکری في الأبراج العاجیة العالیة .

والذین اغتیلوا هم بالتحديد الذين تشبعوا بفکرهم .. وثبتوا على عقیدتهم ولم يتزعزوا أبداً ولم
يترجوا عليه .. ولم یُیتم مفعول البترودولار السحری .. فکرهم الثوری .

واغتيال الفكر العربي جريمة في حق الإنسانية لأنها عدوان على حقوق الإنسان .
واغتيال الفكر انتهاك صارخ لحق التعبير عن الرأي الذي تكفله المادة التالية من الإعلان العالمي
لحقوق الإنسان التي تقول :
(كل انسان له الحق في الحياة والحرية والأمان على شخصه)
اغتيال الفكر عدوان صارخ على حق الحياة الذي تكفله المادة السادسة من اتفاقية الحقوق
المدنية والسياسية التي تنص على :
(الحق في الحياة حق ملازم لكل انسان وعلى القانون أن يحمي هذا الحق ولا يجوز حرمان
أحد من حياته تعسفاً) .

وفي الوقت الذي يتوجه فيه المجتمع الدولي بشكل متزايد لإلغاء وتحريم عقوبة الاعدام ، تصر
القوى المعادية للفكر والعقل والتقدم على تكثيف عقوبة الاعدام في المفكرين العرب بلا تحقيق
ولا محاكمة .
ان استمرارـ هذا الأسلوب اللاتسياني اللاأخلاقي اللاحضاري ينذر بسيطرة التخلف
والتجزـر .. بل ينذر باختصار الحضـر في بلادنا ..
أياـ الأخيرة ..

ان تفشي ظاهرة اغتيال الفكر العربي .. تلقـى على كاهـلـنا كـمـقـفـين ثورـين عـرب مـسـؤولـيات
أسـاسـية ثلاثة :
■ أولاً : مـسـؤـلـيـة استـكـارـ وادـانـة هـذـه الجـرمـات وـتـنظـيم أـوـبـعـ مـظـاـهـرـ وأـشـكـالـ هـذـا الاستـكـارـ
وـتـلـكـ الاـدـانـةـ .
■ ثـانـياً : مـسـؤـلـيـة تـحـقـيقـ مـاـيـكـنـ أنـ نـسـمـيـهـ أـوـسـعـ جـبـةـ منـ المـقـفـينـ وـالـثـورـينـ عـربـ للـدـفاعـ
عـنـ حـرـيـةـ وـسـلـامـةـ الفـكـرـ العـربـ .
■ ثـالـثـاً : مـسـؤـلـيـةـ صـيـاغـةـ بـرـنـاجـ نـضـالـ لـحـمـاـيـةـ هـذـا الفـكـرـ وـلـمـواجهـهـ أـعـدـاهـ وـلـمـقاـومـةـ كـافـةـ
أشـكـالـ القـعـمـ السـلـطـويـ أوـ الفـاشـيـ أوـ الـظـلـامـيـ .. وـلـتـصـدـىـ لـكـلـ طـابـورـ أـعـدـاءـ الفـكـرـ وـالـسـابـحـينـ
ضـدـ تـيـارـ العـصـرـ العـاجـزـينـ عنـ مـقـارـعـةـ الـفـكـرـ بـالـفـكـرـ ..ـ الـخـافـيـنـ الـواـجـفـينـ منـ الجـدـلـ وـالـحـوارـ .
ولـكـنـ حـيـاةـ الفـكـرـ العـربـ وـوـقـفـ سـلـسـلـ اـغـتـيـالـاتـ الفـكـرـ العـربـ لـنـ يـتـحـقـقـ ..ـ مـاـلـ نـصـعـ
تـحـوـلاـ دـيمـقـراـطيـاـ شـامـلاـ فـ وـطـنـاـ العـربـ .

فـقـيـ ظـلـ ظـرـوفـ الـقـهـرـ وـالـقـعـمـ وـالـاستـبـادـ وـغـيـرـ الـدـيمـقـراـطـيـةـ سـيـظـلـ الفـكـرـ العـربـ يـغـتـالـ عـلـىـ
أـبـدـيـ الـحـكـامـ وـغـيـرـ الـحـكـامـ .

وفي ظل مصادرة الفكر التقدمي ستنمو وترعرع كل الاتجاهات الظلامية ويشتهد عورتها ..
وتقوى عضلاتها .. وستفتشي كل صوف القيم المستندة إلى التمييز والكراهية ..

ويندّي أن تحولا ديموقراطيا شاملـا .. لا يمكن أن يتحقق إلا في إطار تحول سياسي اقتصادي اجتماعي شامل ..

وهذا يقودنا على الفور إلى أوضاع الحركة الثورية العربية المتردية ويزيد مدى أهمية الشعار الذي يطرحه الحزب الشيوعي اللبناني الشقيق ، شعار (حركة ثورية عربية من نوع جديد) ..

ان التحديات الجسام التي تواجه القوى الثورية العربية ، تختتم على الحركة الثورية العربية تمييز نفسها .. لترى إلى مستوى المسؤوليات التي تتذكرها . وإلى مستوى الآمال العظام المعقودة عليها ..

واباـب الدخـول ، وبـبداـية طـريق الوـصول إـلى الحـركة الثـوريـة العـربـية من نوع جـديـد هو ذلك الـباب بالـجـديـد .. الذـى فـتحـه وغـيرـه بـجـرأـة وـمـذـوقـت مـبـكـر .. شـهـيدـاـ مـهـدى عـامـل .. الـبلـازـنـوـسـتـ العـربـية .. الـمـصـارـحة .. الـمـكـافـشـة .. التـفـكـير بصـوت مـسـمـوـع .. الـحـوار بصـوت مـسـمـوـع ..

نـحن مـطـالـبـون جـيـعا .. شـيـوعـيـن وـنـاصـريـن وـتـجـمعـيـن تـقـدـمـيـن بـأـن نـتـخـطـى أـزمـتـا .. بـتـحـقـيقـنـ وـحدـتـنـا .. بـكـسـرـ عـزـلـا ..

وـعـلـيـنـا أـن نـفـرـزـ بـدـقـةـ الـعـدـوـ مـنـ الصـدـيق .. وـانـ تـنـجـبـ الدـعـوـاتـ المـضـلـلـةـ خـلـطـ الأـورـاقـ وـانـ نـظـهـرـ مـنـ أـوـهـامـ الـوـفـاقـ أوـ الـلـاـلـاقـ مـعـ أـعـدـاءـ شـعـورـنـا ..

عـلـيـنـا أـن نـجـسـدـ التـحـالـفـاتـ الطـبـقـيـةـ الصـحـيـحةـ .. تـحـتـ الـقـيـادـةـ الطـبـقـيـةـ الصـحـيـحةـ .. التـحـالـفـاتـ الـتـيـ تـضـمـ تـمـيـيـزاـ : الطـبـقـاتـ وـالـفـقـاتـ وـالـقـوـيـاتـ الـاجـتـاعـيـةـ ذاتـ الـمـصـلـحةـ فـيـ استـمرـارـ الـثـورـةـ .. التـحـالـفـاتـ الـتـيـ تـلـعـبـ فـيـهاـ طـبـقـةـ عـالـمـةـ بـالـضـرـورةـ الدـورـ الـطـلـبـيـ الـمـتـامـيـ ..

لـهـاـ الـأـخـرـةـ :

مـهـما طـالـتـ قـائـمةـ شـهـداءـ الـفـكـرـ العـرـبـ .. سـيـظـلـ الـفـكـرـ العـرـبـ هوـ الـأـبـقـي .. لـأنـ الـأـفـقـي .. وـكـلـ شـهـيدـ سـقطـ .. وـكـلـ شـهـيدـ سـوفـ يـسـقطـ ، سـيـكـبـ بـدـمـائـهـ الـذـكـرـيـ الـحـمـراءـ .. عـلـ جـدرـانـ الـتـارـيخـ شـعـارـاـ يـقـولـ :

(خطوط ريشة الفنان .. ورصاص القلم الرصاص
أقوى وأعنفي من رصاصات أي غداره غادره)

تحية من الأعمق إلى ذكرى شهداء الفكر العربي ..

تحية خاصة من القلب إلى حزب مهدي عامل وحسين مروة وسهيل طوبلة .. حزب الشهداء .. الحزب الشيوعي اللبناني ..

وغير نية لذكرى شهدائنا .. هي أن نظل أوفياء لفكرة مهدي نشره .. نزيره .. نطوروه .
 وان نظل أوفياء لمعاركهم .. نخوضها من بعدهم كاً خضنها معهم .
 وان نظل أوفياء لمسيرتهم .. نكملها حتى النصر .

خاتماً أليها الأخوة ..

لا أجد أروع ولا أدق تعبيراً عن المهام المطلوبة منا من كلمات مهدي عامل التي تشبه وصيته الأخيرة لنا .. كلماته التي قالها في الندوة اللبنانية العربية العالمية، في طرابلس قبيل استشهاده .
 تقول وصية الشهيد :

**«من لا ينصر الدين اهلية ضد الفاشية
 والحرية ضد الارهاب**

**والعقل والحب والخيال والجمال ضد العدمية .. وكل ظلامية
 في لبنان الحرب الأهلية وفي كل بلد من عالمنا العربي
 وعلى امتداد أرض الإنسان
 من لا ينصر للثورة في كل آن
 مثقف مزيف .. وثقافه مخدوعه مرأة »**

وأخيراً فلنردد بعلء الفم مع الشهيد مهدي عامل كلماته :
**(فلتصرح كل المواقف
 ولتحدد كل الواقع
 ولتكن الجابة في الضوء)**



قراءة مهدى عامل ضرورة سياسية و معرفية

وضوح السياسي ، بصيرة المفكر ، خيال الشاعر

هادى العلوى

لعل بعضكم سيسأله لماذا لم اكتشف هذه الضرورة الا الان ، قد أكون داخلا مع الذين
عنهم الجواهري في خطابه للراسى قبل أن يموت :

واني اذ أهدى اليك نعيى
أهزر بك الجيل العقوق المعاصرة
أهزر بك الجيل الذي لا يهزه
نوابغه حتى تزور المقابرا

ولم يختفي الجواهري كثيرا ولو أنه أخطأ في التعميم ، ان حالات كهذه قد تلبستنا في أيام
الموجة الأخيرة من الاغتيالات . فهي مثلا قد نبهتنا إلى المكانة التي كان ناجي العلي يشغلها في ساحة
النقد الثوري للسياسة . وكان المنبه لذلك أن الذين قتلوا ناجي العلي ، والذين هددوا بقتله فمهدوا
لقتله على يد الغير ، كانوا من عناصر الفساد والأفساد في السياسة العربية الجارحة ولما ارتبط مقتل
ناجي بهم ادركت أى دور عظيم كان هذا الفنان يؤديه لشعبه الفلسطيني وأمنه العربية . وأعترف أنني
لم أكن منحمسا للكتابة عن ناجي العلمي قبل أن يقتلوه .. وكانت اختلاف دالما مع فيصل دراج
 حول أبو جهاد و موقعه في الثورة الفلسطينية بما هي ثورة مسلحة ، فهو ينظر اليه من وراء
 الأديولوجيا وأنا انظر اليه من زاوية الفعل . ولما اقتل أبو جهاد على يد المخابرات الامريكية -

* هادى العلوى ، باحث ماركسي في قضايا التراث العربى . عراق يقيم خارج العراق منذ
 سنوات . عضو الهيئة الادارية لرابطة الكتاب والصحفيين العراقيين . عضو هيئة تحرير «المبدى»
 المجلة التورية لرابطة الكتاب . من أهم كتبه : «الحركة الجوهيرية عند الشيرازى» ، «العليب
 في الاسلام» ، «الاغتيال السياسي في الاسلام» .

اسرائيلية ادرك فيصل ان اختيار أبو جهاد دون بقية زملائه اثما تم حكمه . والاميرالية أبهر بما يجب فعله وما يجب تركه ، وكانت الكلمة التي كتبها فيصل عن أبو جهاد اعترافا منه بخطأ رأيه السابق فيه . وهو مع ذلك ، كما أنا ، لم يعطه شهادة براءة اديولوجية . فقد تناول كل منا هذه الشخصية القيادية الفذة على أساس الفعل كخيار فردي لقائد وطني استطاع أن يميز نفسه من طبقته ليدلل على صحة استثناء استخurge مهدي عامل من نظراته حول البرجوازية الكولونيالية السائدة في عالمها العربي . فالطبقة ليست شيئاً مصمتاً ينطبق على جميع أفراده وفاته بنسـبـة متساوية . فمثلاً يمكن البرلـتـارـياـ أن تـفـرـزـ خـوـنـةـ ، وهـيـ تـفـرـزـهـمـ فـعـلاـ ، يمكن للبرجوازية الكولونيالية ان تـفـرـزـ ابطـالـ وـطـنـينـ تـصـدـرـ بـحـقـهـمـ قـرـاراتـ الـاغـيـالـ السـيـاسـيـ . وقد استخدمت الفعل تـفـرـزـ كـمـارـدـ للـفـعـلـ تـطـرـحـ .

قد لا يسعني التوصل من المعقوق الذى اهتمنا به الجواهري وأنا أكتب عن ضرورة قراءة مهدي عامل الآن . وعلى أن أعترف أيضاً أن لم أبدأ قراءة مهدي إلا متأخراً ، قبل ستة تقريباً من استشهاده . لكنى من الانصاف للنفس بحيث أقول أن ما إن قرأته حتى كنت أتحمـلـ إـلـىـ مـبـشـرـ بهـ . أىـ أـنـيـ لمـ أـتـظـرـ حـتـىـ تـلـقـىـ عـلـيـ الـفـارـ منـ حـاخـامـ أـ رـاهـبـ أوـ شـيـخـ لـكـىـ أـتـشـرـ عـحاـسـتـهـ ، لـقـدـ قـلـتـ لهـ فـأـوـلـ لـقاءـ مـعـهـ يـدـمـشـقـ بـعـدـ أـنـ شـرـعـتـ فـقـرـاءـتـهـ أـنـ الـقـوـمـ لـمـ يـسـتـفـيدـواـ كـثـيرـاـ مـاـ كـتـبـتـ ، فـقـالـ لأنـهـ لـاـ يـقـرـأـونـ . وأـنـاـ الـآنـ أـكـرـرـ أـنـ مـهـدـىـ يـبـحـبـ أـنـ يـقـرـأـ ، لـاـ سـيـماـ مـنـ الـذـينـ لـاـ يـقـرـأـونـ ، فـقـىـ قـرـاءـتـهـ شـفـاءـ لـكـثـيرـ بـمـاـ يـعـانـونـ .

تأثير مهدي عامل لها جناحان ، مدنـيـ وـسـيـاسـيـ . وينهض على هذين مجملـاـ ما كـتـبـهـ حيث تتوحد المعرفة بالسياسة أو الفلسفة بالادبـلـيـوجـياـ^(*) لتـقـرـبـ مـثـالـ حـيـ عـلـىـ الطـرـيـقـةـ التـيـ يـمـكـنـ بـهـ للـمارـكـيـسـةـ أـنـ تـدـبـعـ فـيـ الـذـهـنـ العـرـبـ أـعـنـ أـنـ تـصـبـحـ جـزـءـاـ مـنـ سـيـرـورـةـ فـكـرـيـةـ حـيـةـ تـنـصـلـ بـرـابـطـةـ الدـمـ معـ مـارـكـيـسـةـ الـغـربـ التـيـ تـشـكـلـ الـاستـعـمـارـ الـانـضـجـعـ وـالـاـكـثـرـ حـيـوـيـةـ لـلـمارـكـيـسـةـ الـاـمـ . ولـعـلـ درـاسـةـ مـهـدـىـ فـيـ فـرـنـسـاـ قدـ سـاعـدـتـهـ عـلـىـ اـنـ يـكـوـنـ مـارـكـسـيـاـ مـنـ طـرـازـ خـاصـ . وـلـوـ أـنـ هـذـاـ لـيـسـ شـرـطاـ حـاتـماـ ، فـلـوـ لـمـ يـكـنـ مـهـدـىـ اـسـتـعـدـاـذـهـ ذـهـنـيـ لـلـفـلـسـفـ لـكـانـ بـرـىـ الشـافـةـ الـفـرـنـسـيـ كـأـىـ مـسـافـرـ مـنـ الـعـربـ وـالـأـفـارـقـةـ .

تـمـظـهـرـ الـمـارـكـيـسـةـ عـنـدـ مـهـدـىـ عـاملـ كـفـلـسـفـ وـيـتـصـرـفـ هوـ مـعـهـ كـمـجـهـدـ فـيـ اـطـارـ الـمـذـهـبـ . عـلـىـ أـنـ مـفـكـراـ مـثـلـ مـهـدـىـ قـلـمـاـ يـسـتـرـعـ لـتـسـمـهـ بـالـمـذـهـبـ إـلـىـ حدـ أـنـ يـفـكـرـ كـتـابـ يـلـقـنـ شـيـخـ . هـوـ يـتـلـقـىـ الـمـعـرـفـةـ مـنـ أـهـلـهـاـ لـيـعـدـ اـنـتـاجـهـ وـفقـ شـروـطـ اـعـادـةـ اـنـتـاجـ الـفـكـرـ الصـادـرـ عـنـ فـلـاسـفـةـ الـعـصـورـ الـذـهـبـيـةـ . وـاـذـ هـوـ يـتـمـذـهـبـ لـفـلـسـفـ كـارـكـسـ لـاـ يـمـارـسـ تـلـمـذـةـ فـلـاحـيـةـ مـنـ طـرـازـ صـينـيـ وـاـمـاـ يـتـصـلـ بـالـيـتـابـيـعـ لـيـعـرـفـ كـيـفـ تـنـدـقـ ، وـكـيـفـ تـغـيـرـ ثـمـ كـيـفـ تـتـفـرـعـ . صـحـيـحـ أـنـ الـظـرـوفـ الـجـارـيـةـ لـلـفـكـرـ الـعـرـبـ الـمـعاـصـرـ لـاـ تـسـمـحـ بـظـهـورـ كـفـلـسـفـ عـرـبـ . وأـنـاـ لـدـلـكـ لـاـ أـقـولـ أـنـ مـهـدـىـ قـدـ اـرـتـقـىـ بـعـقـلـهـ إـلـىـ مـرـتـبةـ الـفـلـاسـفـ لـكـهـ كـانـ يـتـلـكـ أـدـوـاتـ كـافـيـةـ لـعـودـةـ مـبـصـرـةـ إـلـىـ يـنـابـيعـ الـمـارـكـيـسـةـ مـتـخـطـلـاـ الـخـواـجـيـهـ الـتـيـ وـضـعـتـ فـيـ هـذـاـ الطـرـيقـ مـنـ أـنـ حـوـلـ سـتـالـينـ هـذـهـ الـفـلـسـفـةـ الـرـاقـيـةـ إـلـىـ دـيـنـ جـدـيدـ . وـهـوـ يـقـرـأـ مـارـكـسـ دونـ وـاسـطـةـ فـيـخـلـصـنـ مـنـ أـحـدـ شـرـوطـ التـدـيـنـ . وـيـقـرـأـ كـفـلـسـفـ فـيـخـرـجـ مـنـ

دائرة الفكر السماوي ويدو عن هذه الحدود قادرا على تبين الطريقة التي استخدمت فيها مقولات الماركسية لدى الماركسيين الأوائل ، أعني القدرة على استيعاب الماركسية ليس كمقولات بحثة وإنما ايضا كمنهج تفكير . ولعلنا الآن في حاجة الى تكرار بعض البديهيات من قبيل أن ماركس ومربيه المباشرين كانوا فلاسفة وعلماء . وأنهم بحثوا وفکروا ولم ينلقو وحيجا جاهزا فبلغوه للناس ، ان معاناة الباحث ، مصاعب البحث الجمة ، السبل الوعرة التي يجاهد لاجتازها بشق النفس تداخل الشك واليقين في تقييماته ، الاستعداد للمراجعة والاقرار بالخطأ .. هذه وغيرها من مقومات الانماط الفكرى تتراءى بجملتها في محل ما كتبه أولئك الفلاسفة الاقحاح ، وإنما تميزوا عن معظم زملائهم من الفلاسفة السابعين والمعاصرين من بنوتهم الاجتماعية ، بوصفهم معلمين للبروليتاريا جهوا بين علم الطبيعة وعلم التاريخ في نشاطهم الذهنى ، وبين المعرفة والسياسة في نشاطهم العلمي فكانوا مفسرين للعام ومكافعين لغيره في آن واحد .

الفلسفة والإيديولوجيا

ومن هذه الجهة كان التباس الفلسفة بالايديولوجيا في الماركسية ، وبالتالي تعدد صور الأتباع : فالماركسية بما هي تغيير قد ظهرت في الحياة كفكرة مناضل وجدت لها بذلك جمهورا لم يسبق للفلسفة أن وصلت اليه بعد أن ظلت طريقة تفكير خالص للخاصة من المفكرين وهي غير ملومة في ذلك لأن الفلسفة يعذر تسييسها دون الاخلاص بها ، وبالتالي تعتبر شعبتها . ان اليوم الذي يصبح فيه كل انسان فيلسوفا قد لا يكون أقرب من يوم الدينونة . لكن الماركسية ارادت أن تكون لعامة الناس حيث أعطت الفيلسوف مهمة جديدة هي تغيير العالم . وقد حققت في ذلك نجاحا يقارن بنجاحها في الميدان المعرفي العصرى . وهي بالطبع لا يسعها أن تخل عن هذه المهمة أى أنها لا تملك الانكفاء وراء الفكر البحث ، النظري ، رغم الإغراء المعرفى الشديد الذى يمتلك به هذا الفكر المثقف خاضع لسلطات العقل ، وكان على الماركسية وهى تختار هنا السبيل دون سائر الفلسفات ان تدفع بعض النعم ، هو التمن الصروري لقاء تعاملها مع الجمهور . لقد صارت تعلم للناس . تطبع لهم في أوراق وكراريس وتلقن تقليدا كمواد ثابتة وجاهزة نزعت عنها آثار الجهد العلمي فأصبحت من حفائق التزييل لا يطامها الشك وبالتالي لا تقبل النقاش وإنما يجوز السؤال بقصد الاستيضاخ لا بقصد المرأة ، عملا بالقول المأثور : « إنما هلك من قبلكم بكثرة السؤال » وقد انتجه هذه الفلسفة البسطة ، المشعبنة ، حركات عاصفة على امتداد القرن العشرين ، تماما كما سبق لايدلوجيات كبرى قبلها ان اثارت عواصف غيرت مجرى المياه في أكثر من مكان ، ولا يسعنى التنبؤ الى أين ستتصير الماركسية في ثوبها الشعبي هذا . ومن المعروف مع ذلك ان الجماهير لا تتحرك الا بالايديولوجيا المتباقة في لحظة معطاه مع قضيائها المثلثة . ويعنى ذلك ان في وسع الماركسية أن تحفظ ببنوتها الى زمان طويل حتى تتحرر جميع الشعوب من الاستعمار (النهب الخارجى) ومن الاستغلال (النهب الداخلى) حيث تخدم الماركسية كايدلوجيا وطنية مناهضة للاستعمار من جهة ، وايدلوجيا اجتماعية

وناهضة للاستغلال الطبقي من جهة ثابتة . وكما يقول مهدي فكتا الجهتين تتوحد عندما يكون الحديث عن مجتمعات مستعمرة تحكمها البرجوازية الكولونيالية : اذا لا سبيل لدحر الاستعمار من غير دحر الخل ، اى لا سبيل الى التحرر الوطنى الا مع تحرر اجتماعى يستأصل حكم البرجوازية الكولونيالية التابعة لصالح الطبقة العاملة وخلفائها .

ان كتيب ستالين حول المادية الدياكتيكية والمادية التاريخية قد خدم غرضاً نضالياً بقديمه وصفة جاهزة للماركسيّة تساعد العمال والفللاغون وجهمور الكادحين والمحرومين على التزود بأداة توعية تدفعهم للنضال ضدّ مستغليهم . وهو في هذه الجهة لم يكن كتاباً سيناً . والذى يهاجمهونه اليوم لا يراعون هذه الخصيصة التي جعلت منه كتاباً تعليمياً ناجحاً . وبالطبع لم يكن ستالين يتوخى تأليف كتاب بسيط لعامة الناس فهذا هو حظه من الفلسفة كترجم عمالي يعمّن فقط بالقدرة على تعلم الجمهور . ومن هنا تأتي المفارقة ، فالماركسيّة ببساطتها على هذا النحو تفقد أصولاً أساسياً من أصولها كفلسفة . وهي قد تقده لحساب الدين بقدر ما تكون أيدلوجياً تعطى بالتلقين لتصبح دوماً جديدة تخل في الوعي الشعبي محل العقائد الدينية . ان هذا ما صارت الماركسيّة في الصين ، لا سيما في الثورة الثقافية . وهذه الثورة كانت في منطلقها حركة بروليتارية ضخمة وجهت ضدّ الدولة لمصلحة جاهم المتخجين لكنها اخذت بعنصرها الفلاحى إغالب وجهة معادية للثقافة انتهت الى كشفة الماركسيّة (اى جعل الماركسيّة كونفوشيوسية) . والمفارقة على اى حال لم تتوقف على بلد دون آخر ، فقد كان بقدور البسيط والتالي ان يخترق ثقافة أوروبا العالمية التطور والوغلة في العمق المعرفي لإيجاد غرار مماثل في الماركسيّة هناك .

ان كتابات أمثال جورج بوليتزر وموريس كورنفورث قد خدمت في الوسط العمال الأوروبي نفس الوظيفة التي أداها كتيب ستالين ، مما اكسبها شرعة الفكر المناضل ولكن الحال في نفس الوقت من الفلسفة ... لم يكن غريباً وسط هذه المعرفة من النضالات الحامية أن يظهر بين ماركسيّ ذلك الحين من يتبعاً متهجاً باختفاء الفلسفة بعد أن تشعبت المعرفة وقدرت القضايا الفلسفية الكبرى أهميتها بفضل اتساع الثورة البروليتارية ، أو أن تعلن القيادة الصينية في أوائل الخمسينات عن عدم الحاجة الى علم الاجتماع وتطلب من عميد هذا العلم الصيني « في شياو تونغ » ان يسترجع في بيته . بل وان نسمع من يقول ان قراءة ستالين تغنى عن قراءة هيجل وكانت . وكلنا يعرف ما قبل ويقال عن دراسة التراث ، لا سيما الشرق ، فالمعنى البروليتاري الذي استغنى عن هيجل هو من باب أولى مستثنٍ عن ابن رشد .

ان مفارقة الفلسفة للإيديولوجيا تأسد ، كما قلت ، بالمنحي المناضل للماركسيّة . وفي وقت مبكر من حياة ماركس والأنجلز وجد الفيلسوفان حاجة شديدة لخطاب الجمّهور فكتباً بعض أعمالهما المبكرة بلغة سجالية أظهرت تقوفهما على الوعي البروليتاري من تشوهدات بعض المفتررين المتبسين أمثال آل باور ودوهرن ، والتعبير الجيد عن هذه الحاجة كتاب العائلة المقدسة الذى ردا به على آل باور . وهو كتاب سجال ساخر بما يوجهها لوسط عريض من جمهور الفلسفة . كما تضمن ضدّ دوهريّ عناصر

سجالية مماثلة ولكن باسلوب أقل حدة لعله يرتهن مع تقدم النجلز في العمر . وينفرد البيان الشيوعي بلغة المجلجة وطريقة عرضه القائمة على اليقينيات . وهو موجه بكليه إلى جماهير البروليتاريا .. على أن هذه الاعمال جميعها قد اشتغلت على معرفة حقيقة ولا نجد فيها ذلك السخري الذي يسم الأعمال الأيديولوجية بالمناورة أو الديماغوجيا أو التبرير والاعتذار أو بتر الحقائق أو تأجيل الواقع بها خصوصاً لحكم الظروف . ويفسر لنا ذلك كيف يصبح بيان تأسيس حركة سياسية من مصادر الفلسفة في هذا العصر . وكيف اشتملت سجالات العائلة المقدسة على أرق نكراً مادياً عرف حتى ذلك الوقت .. ف العمل الأيديولوجي ماركس وإنجلز توحد الأيديولوجية بالفلسفة حيث تنشأ أيدلوجياً تسمى علمية فتتميز عن سائر الأيدلوجيا بخضوعها للبرهان الفلسفى واستبعادها التوظيف الاعبaticلى للأفكار . والنفضل في هذه الميزه يرجع إلى الموربة الفلسفية لنشيء هذه الأيدلوجيا . وهذه الموربة تميز أيضاً أعمال رائدين لاحقين للماركسيه هما بلixinoff ولينين .. وأعمال الأول فلسفية خالصة . وهو لم يكن سياسياً يقدر ما كان فيلسوفاً . لكنه كان معيناً باللادية كفكراً مناضلاً . وفي كتاباته يندفع الأيدلوجى بالفلسفى من خلال لغة منطقية متضامنة ومنهج بحث متساكم . وقد أعطت ما تعطيه الأيدلوجيا من أثر في الوعي البروليتاري الذى فجر الثورة البلشفية . أما لينين فأن عمله الفلسفى الأساسى وهو «المادية والتجريبية النقدية» قام بوظيفة أيدلوجية مباشرة اقتضاها الحفاظ على الوعي المادى للطبقة العاملة الروسية سليماً امام الفيبيه الجديدة للماخين الروس . لكن لينين فيلسوف . ويعنى هنا أن الأيدلوجيا عند متبوع الفلسفة وليس العكس . ويمكن القول أن كتابه لم يوجه في الأساس إلى جمهور العمال وال فلاحين الذين يتعرّض لهم فهمه وإنما لفريقين : الفلسفه الجادين الذين وجدوا في حلولاً علمية لاشكالات عصر الالكتروني سوف تساعدهم بدورها على معالجة اشكالات لاحقة قد تنشأ عن اكتشاف جديد في الفيزياء والطبيعيات . الثاني هم كوادر وقيادات الحزب الاشتراكى الديمقراطي لتزويدهم بالوعي العلمي لحافظ لأيدلوجيتهم الطبقة والمانع بالتالى من اختلال معاير جهدهم النضالى في قيادة جماهير البروليتاريا .

مهدى وأهداف العمل

نفهم مما قلناه : -

- ١ - ان العمل الأيدلوجى اذ قام به فيلسوف ، أو متعمق في الفلسفة ، سيحتوى على معرفة حقيقة تساعد على تخفيف الجفاء التقليدى بين الفلسفة والأيدلوجيا وبالطبع سوف تتعزز مصداقية إلادلوجيا باخضاعها للحقيقة الفلسفية .
- ٢ - ان الأيدلوجيا قد لا تكون شديدة الارتباط بالبعد الفلسفى لكنها تؤثر في تطوير المركبة الشورية وسط المجامعين ، والمثال على ذلك في أعمال ستالين ومواتسى تونغ ، على أنها تحافظ بنفس التأثير عندما تكون من عمل فيلسوف أو متعمق في الفلسفة . لنقارن مثلاً : البيان الشيوعي بتأثیراته العاصمة في جماهير البروليتاريا العالمية وهو رسالة أيدلوجية حررها

فلاسفة .. و مع تقدم الثقافة و اتساع مدى المعرفة العلمية فان هذا النط من العمل الاديولوجي سيكون هو الشائع أو الاكثر شيوعا .

٢ - ان العمل الاديولوجي للماركسين موجه الى احدى جهتين : عامة الكادحين ، لبناء حد معين من النوع السياسي والاجتماعي يكفى لدفعهم للانخراط في الثورة . والقوى القيادية لعميق وعيها الطبقي العلمي بما يساعدها على اتباع السبيل الضامنة للنجاح في اى منعطف يمر به النضال الثوري . وما يكتب هذه الجهة لا يتشرط فيه البساطة . ويمكن أن يختفظ بعمق فلسفى غير مقيد باعتبارات القراءة السريعة ، ومن هذا القبيل كتاب لينين الفلسفى الذى يحمل بعض قرائنا على لغته النضالية الجادة فيحسبونه سهل المنال ، بينما يتناوله النقد البرجوازى من خلال هذه اللغة كمثال على الفلسفة الحماسية ، والكتاب اذا جردناه من لغته لا سهل المنال ولا حماسى ، بل يمكن اعتباره من كتب الخاصة ، ولو أنه لا يصل الى أن يكون خاصة الخاصة لأن المخاطب به هم الكوادر والقيادة الخريجون في المقام الأول .

نعود الى مهدى لنرى أنه ماوس عملا اديولوجيا من الغرار الذى يقوم به متعمق في الفلسفة ، وكان يرمى من وراء ما يكتب الى غرض عمل ، حتى فيما يدو من كتاباته معينا بطريقة اكاديمية فاقعة . وكتاباته في نفس الوقت تحرى على معرفة حقيقة بفضل صدورها عن معما بالفلسفة متحرر من سحر المقال ، يقتصر الفكر الرسمى والفكر الدينى مما .. وكلا نطلب الكلام سأكتفى لاعطاء صورة عن مساحة مهدى الفكرية والسياسية بقراءة فى مقال منشور في مجلة « الطريق » التى يصدرها الحزب الشيوعى اللبناني ، هذا المقال عام ١٩٨٦ وتضمن فى الأصل مناقشة لمقال سابق نشره فى نفس الجلة رفيقه كريم مروة . يشغل المقال أربعين صفحة . وهو بثابة رسالة موجهة الى حركة التحرر العربى وفصيلها الثورى المتمثل فى الاصازاب الشيوعية والعمالية العربية تدعوها لارسأء قواعد جديدة لانطلاقة منشودة فى ساحة الصراع العرب ضد الامبرialisat واباعها الخليلين - اسرائيل والأنظمة العربية ، وقد ازدت اقتباعا . بعد قراءاته للمرة الثالثة بالضرورة المعرفية والسياسية لقراءة مهدى عامل ، وأأمل أن لا يظل طى الجلة ، وأحسبكم ستشاركونى الرأى فى أهمية طبعه منفصلًا وتوزيعه على نطاق أوسع .

فى هذه المقالة - الرسالة يعالج مهدى أزمة حركة التحرر العربى المتمثلة فى أزمة الحركة الثورية العربية . وقد استند في محمل معالجاته الى نظريته الامامية فى خط الانتاج الكولونى ومفهوماته للتناقض . ومع أنه يتناول موضوعا سياسيا محددا فقد استطاع أن يعيد تأكيد منهجه بتطبيقه على

مسألة ملموسة . ومنح مهدي في عمومه ، ولنقل طريقة تفكيره ، بغيرى في نفس السياق الراهن بسيرة فكر عالمية تتلمس دورها على مهل ووسط العرائيل السياسية ، لكنى تعيد الى الماركسية بعضها الفلسفى الذى اضعفه التضخم الأدبيولوجي . وقد بدأ ينفجر منذ سنوات تسبق السنة التي تفجرت بها البرستوريكا المソوفية ليبرهن على أن الخبرة العالمية المتقددة يمكن أن توجد معادها الفكرى فى أى مكان اذا اتيح لها أن تعاشق مع نبورغ ذهنى ملام . هذا مع تأكيد النقطة التالية :

ان العودة الى الماركسية الفلسفية لاصله له بالعودة الى الاقتصاد الحر . وأستطيع أن أجدد لدى مهدي انكارا قاطعا لأى دور للرأسمالية تابعة أم أصلية في بنائنا الاجتماعى المرتفق ، وابعادا عن الخطأ الشائع الذى يماهى الانفتاح الفكرى والديمقراطية السياسية بالانفتاح الاقتصادي .

أقام مهدي في هذه الرسالة علاقة نقدية بين النصر ، والفهم موضحا أن الفهم لا يستقيم بقراءة نصية حتى لو كان النص منطلق الفهم وقادته . فالقراءة النصية هي تشىء للنص بفكر غيبى يلغى التناقض فيه — فـ النص — اذ يلغيه في الاشياء ، ويعنى ذلك تقدير النص ، إغراقه في الدين والاسحر . والنص في ملموس المقال هو فكر نظرى معين ساد في الحركة الشيوعية العربية أو بعض فسائلها على امتداد عقود بكمالها في القرن الحالى . وازاحة القيادة عن هذا الفكر الذى يبدو أحيانا وقد تأسس فاستحال فكرا بيروقراطيا ، فكر دولة ، تقدى ضرورة ثورية هي بحد ذاتها ضرورة تاريخية ، فهو نقد تفرضه الطبيعة التاريخية للمعرفة ما دام النص محمولا بتاريخه و موجودا في حقل معرف هو الذى يحدد فضاءه . أما من الوجه السياسى فسوف يتضمن اعادة نظر مستمرة تلبى ضرورة الاستناد الى نظرية ثورية في الممارسة الثورية .

بهذا البلاغ يفتح مهدي باب النقد العلمى للحركة الثورية في منابرها هي ومن طرف قيادي فاعل فيها فيؤسس تجربة رائدة في حياة الأحزاب الشيوعية العربية يفرق فيها حجاب القيادة عن النصوص التي يتم هنا تناولها في تاريخيتها لا في أبديتها . واذ يتبين الحزب الشيوعى اللبناني هذا النقد في الجلة الناطقة عنه فهو يبرهن على جدية التزامه الديمقراطي كسبدا ، وكإدراك للحاجة إلى تطوير اشكال نضاله عبر النقد للوصول الى مساحات تحرك أوسع .. ان تصرفنا كهذا كان سيعتبر عند النصين هرطقة معادية للأدبيولوجيا وسيكون عقابه عند ستالين هو الإعدام وعند ماوتى توقيع هو النفى الى الريف كما تعرفون .

على أن ممارسة النقد من داخل الحركة وبأدواتها نفسها تتحلى المصداقية التي يفتقر اليها النقد الإنشقاق ، وتمتعه في نفس الآن من أن يكون نقدا معاديا من ذلك الغرار الذى ينطلق من رغبة مزايدة في الاصلاح ليطعن في ميرر وجود الحركة .

في تصديه للفكر السائد حول دور البرجوازية العربية في حركة التحرر الوطني يعود مهدي عامل إلى اطروحته حول غلط الاتجاه الكولونيالي فيؤكد ارتباط هذه البرجوازية بنوعاً ومصيراً بالاميرالية واستحالة انفكاكها عنها للقيام بدور وطني ولو هامشى ، تاهيكم عن أن يكون رائداً وقادياً . وبهذا الخصوص يقبس التأكيد الهام التالي في تقرير المؤتمر الوطني الثاني للحزب (١٩٦٨) .

« في الوضع العالمي الراهن انفت عملياً الامكانية امام البرجوازية العربية برغم وجود تناقضات بين مصالحها ومصالح الاحتكارات الاجنبية ، للاستقلال عن الاحتكارات العالمية وانشاء دول برجوازية مستقلة اقتصادياً عن سيطرة هذه الاحتكارات .

ويضيف مهدي أن الاستحالة نظرية وليس عملية فقط ، وينتقل من ثم إلى انقاد اطروحات من قبل التطور الالاراثي ، الرأسمالية الوطنية والبرجوازية الوطنية ، متهمًا بالانحراف فكراً يراعي مثل هذه الاطروحات العقيمة . وفي تبعه لأصول هذا الفكر المترعرع يجدتها في تربة المراحل الخمس ، أى كما يقول : « في لهم للتاريخ يتأول الماركسية تأولاً سيناً إذ يرجعها إلى هيكل فقير من تعاقب أمميات من الاتجاه هلاً إياها في كل البلدان مهما اختلفت شروطها التاريخية (المشاعية الرق ، القطاع ، الرأسمالية ، الاشتراكية أو الشيوعية) » وهو تعاقب يتم في تكرار دين .. ومadam التاريخ يجري هكذا فالضرورة توجب أن تكون حركة التحرر الوطني بقيادة البرجوازية لأن هذه هي مرحلتها بحسب التعاقب إيه .. ولا أظن مهدي يتعرض على موضوعة المراحل الخمس باطلاق ، مع ادراكه ان تعاقبها على النسق الذي تم في أوروبا يكمن في أساس الثورة الرأسمالية التي حدثت في هذه القارة دون غيرها لأنها وحدتها جربت المراحل بكل ملخصاتها وتعزيزاتها ، كما شخصها التاريخ الاقتصادي الماركسي بدقة . هو يتعرض على التأويل السوء لموضوعة علمية كهذه بتمديدها على القارات في لسختها الأوروبية لتكون قدرًا مشتركة لجميع البشر مهما اختلفت ظروفهم .

ان الفهم الغبي لهذه المسألة العلمية هو المسؤول الأول عن تلك المقاربة العجيبة التي تجمع في تصنيف طبقي وايديولوجي واحد ما بين البرجوازية الغربية وتابعها الشرفية ، أى تلك المساواة في البنية المفروقة والتحتية ما بين هنرى فورد مخنث السيارات الامريكي ، وبين شيخ المشيرة البدوى الذى عثر على كنز من الذهب والفضة فى رجال الجزيرة فراح يتفقه فى شراء هذه السيارات ، فاستحق هنا لقب « برجوازى » .. ومثل هذا الحكم لا يستقيم الا بقياس شكل يراعى العلاقة بين الألفاظ الجردية عن مضمونها الحى .. والفهم الغبي متواطئ دالما مع هذا النوع من القياس .

أزمة حركة التحرر العربي

لا وجاهة لفكرة بقطع الاستقلال الوطني عن مناهضة الرأسمالية . أن تفرق بين الاستعمار ومنظوماته الاقتصادية والاديولوجية يعني إن تبحث عن استقلال سياسي شكل سيمثل في أول المطاف الشكل السياسي الذي فيه تتجدد علاقة التبعية البنوية بالامبرالية من خلال تمديده علاقات الانساج الكولونيالي ، وهو وبالتالي (هذا الاستقلال) الشكل الملائم لسيطرة البرجوازية الكولونيالية . لم يتعدد مهدي حبة واحدة عن الواقع الرسمي العربي . ان جميع حركات التحرير التي قادتها البرجوازيات العربية قد انتهت الى اقامة هذا الشكل السياسي الذي تتجدد فيه وتتكدد علاقه التبعية بالامبرالية .. ولكن كيف نفسر الالاحام المتواصل على دور هذه البرجوازية في حركة التحرر العربي .

ثمة في مجرى هذه الحركة واقع تحريري ومنطق داخلي هو منطقها النظري ، واقعها .. يجري خلاف منطقها الذي يتعدد عنه مهدي عامل في حركة تحرر وطني تواجه الاستعمار بمنظوماته التكمالية ، فتدفع الاجتماعي في الوطن ، لكن تتجاوزه مجرد الاستقلال السياسي الى تحويل ثورى لعلاقات الانساج الرأسمالية في شكلها الكولونيالي ، لتحطم وبالتالي في سيرورة الانقال الثوري نفسها الى الاشتراكية . أما واقعها فهو محکم بقيادة البرجوازية للحركة . وهذه البرجوازية تبناً لها مهدي هي طفة تامة بمحکم موقعها في عملية الانساج الرأسمالي .

ان الفكر الانتهازي يختفي هذا المنطق النظري الداخلي لحركة التحرر فيستمد من الوضوح الاستثنائي المفروض على هذه الحركة نظرية سياسية تسلم قيادتها للبرجوازية التي سميت هنا بـ البرجوازية وطنية – أي بـ البرجوازية لا رأسمالية – مستندة ، هذه النظرية ، الى تأويلاً للمعنى ، والمتخلف في جوهره ، لأطروحة المراحل الخمس . وضع لا تاريخي تتصدر فيه البرجوازية بحمل نضالها السياسي لتصادرها لحسابها ، يرفع الى مستوى النظرية في تعارض جاد مع الحقائق التي يتراجع بها تاريخ هذا التضليل .. انه الفكر الذي استحق من مهدي وصفاً جاحدياً حين سماه الفكر المخفي ...

متمسكاً بهذا الطرح يقول الفكر الشهيد ان حركة التحرر العربي في أزمة ، وهو كلام يستند في امكانه ومصداقته الى نظرية ثورية هي نقيس النظرية الانتهازية التي يستند عليها منطق آخر يستعدب الحديث عن منجزات وهية تفاصي من أزمة العدو .. أنها أزمتنا لمن ، بأعمالها وتعقيداتها ، التي تكمن رئيسيًا في علاقة التناقض بين الطبيعة التاريخية لحركة التحرر الوطني من حيث هي في مفهومها النظري تحويل ثورى لعلاقات الانساج الكولونيالية القائمة ، وبين الطبيعة الطبقية لقيادتها الفعلية .

هل يعني هذا أن الحركة الثورية غير موجودة في الصراع الدائر الآن ، مهدي لا يبني وجودها بل فاعليتها ، فهي موجودة ولكن كتاب في حركة يقودها على طبقى متتابع مع العدو

الامبريالي يستعمل الفكر الاتهاري لمصادرة دور الطبقة العاملة وأحزابها ، ومنعها من تصدر التضال على الجبهة المزدوجة ضد الاستغلال المحلي والتب الخارجي ، ملوحاً لها مرة بتأجيل الطبقي لصالح القومي وقائماً مرة بسرقة شعاراتها الاجتئاعية ليكون البديل الناجع عن صاحب القضية الفاشل . وهو في هذا كله ينون القومي كما ينون الطبقي ، بينما يواصل الفكر العاجز « تظيراته » للدور الذي لا تزال تقوم به أجهزة القمع والخيانة والتخلف في ساحة الصراع الوطني ..

يرفض مهدي ان يكون للبرجوازية التابعة هذه مكان الصدارة في حركة التحرر الوطني العربية . وأقصى ما يتصوره لها هو مقعد في تحالف تقوده الطبقة العاملة وتتمثل فيه الفئات التي يمكن ان تساهم في خدمة الصراع ضد الامبريالية بشرط أن تبقى في حكم التابع لا المتبع . وهو لذلك معاند بامتياز لجميع هذه الجهات التي تكون فيها الطبقة العاملة ملتحقاً بذيل الحكومات أو الطوائف المسيدة . وينطلق مهدي من هذا للحديث عن موقعين للطبقة : طليعي وقيادي يفترض أن تحملهما بالاستاد . ليس الى موقعها الاقتصادي بل خيارها الثوري ، المتحقق في ميدان الممارسة الطبقية المتصارعة . ولموقعان بدون هذا الخيار منفيان لصالح العدو اذا ليس بالضرورة التاريخية ولا بالبداهة أن يكون لأى طبقة أو فئة موقع طليعي أو قيادي ينزل عليها وهي نائمة الا في مصادرات المحيطات بل صورة اجتئاعية ترافقن في الممارسة ، مهدي عامل يستبعد أى استعادة للفكر الديني في أى نمط من الفكر يلغى الخيار الحر للإنسان في معممة التاريخ متوكلاً على حكم الضرورة . وينطلق مكين بناءً ضد الدوغماتية الاقتصادية في ردها الموضوعي من التاريخ الى اشباح الاقتصادى وحده ، والذائق الى السياسي والاديولوجي ، جاعلة من الواقع مجرد اثر للاقتصاد ومنه وحده يستمد علميته مادام للطبقة العاملة موقعها الاقتصادي يتميز في المجتمع ونعرف بالثال أن هذا الواقع ، مكتف بذلك أى لا يخطيء لأنه الوجه الأعلى للحقيقة . المترسدة في الموقع الاقتصادي . أما تجسيده العلمي فنجد في فعل الحزب بوصفه حامل هذا الواقع . وتنزل من هنا تلك القناعة الغبية القائلة أن الحزب لا يخطيء .. لا يخطيء مهما تكون القيادة التي تتولى مركز القرار فيه ، فالقيادة عندما تكون في مركز القرار لا يخطيء ، وإنما يخطيء فقط عندما تتفق بعيدة عن هذا المركز ، هكذا ، يقول مهدي ، تجد السياسة تبريراً صالحًا لشتى ممارساتها وانحرافاتها ، ذلك التبرير الذي وجدهته بالفعل ليس في المستabilities وحدتها بل في مختلف مثبتاتها الماضية والحاضرة في أكثر من بلد وأكثر من حزب .

تبني الطليعي والقيادي

اذن فالموقع الطليعي والموقع القيادي لأى طبقة ها أمران خاضعان لنبيتها السياسي ، لوعيها الحر المثبور في ظروفها المادية الخاصة بها . واكتساب أى من الموقعين رهن بالنشاط المدع

حركة ثورية قادرة على استيعاب العناصر الايجابية في ظروف تاريخها ما وتسخيرها لصالح أهدافها .

والملقى متياريان ، وقد يكون احدها دون الآخر ، يقول مهدي : قد يكون موقع الطبقة العاملة وحزبيها في شروط مختلفة من تطور السيرونة الثورية وفي مرحلة منها موقعاً طليعياً دون أن يكون في التحالف الطبقي التوري موقعاً قيادياً بالضرورة . ويجمل إلى الوضع في لبنان حيث مارس الحرب الشيوعي مع حلفائه اللبنانيين والفلسطينيين دوراً طليعياً في إنشاء جبهة المقاومة الوطنية وأطلاق عملياتها والقيام بالقسم الأكبر من هذه العمليات العسكرية في عموم لبنان على امتداد ستة بكماليها من الاحتلال الإسرائيلي — الأمريكي ، لكن النجاح السياسي للحزب لم يصعد لأكثر من هنا الدور ، وفي الواقع فقد حدث المكس . إذ أن دخول السلفية الشيعية ، بالدفع الإيراني ، ميدان المقاومة ضد الاحتلال ودعاته الكتائبية أدى بسرعة إلى تصدرها ساحة النضال اللبناني التي هزتها العمليات الانتحارية للمقاومين الشيعة . ومن قلب هذا الاحتلال ، أظهرت القيادة الشيعية من خلال الاقتحام ما جعلها تتبع الموقف القيادي من الحركة الثورية رغم موقعها الطليعى في حركة المقاومة . وكان اغتيال عامل نفسه ، ومن قبله حسين مروة هو التمرة المرة لعجز الطليعية عن قيادة الحركة ، بصرف النظر عن الجهة التي وقت وراء الأغيت ، شيعية أم مارونية أم يهودية .

وقد يكون الموقع في شروط أخرى قيادياً ، لا سيما بعد استلام السلطة ، دون أن يكون بالضرورة طليعياً ، ومثال مهدي لهذه المفارقة هو بولندا حيث تميز تطور السيرونة الثورية بوجود تناقض بين الطبقة العاملة وحزبيها نفسه استحال فيه حزبيها الذي هو اداة التغيير التوري الى عائق لهذا التغيير . يجاوز مهدي انطلاقاً من هويته كشيوعي وهو بالطبع لا يريد اعطاء ورقة براءة لنقابة التضامن بقيادتها المدعومة بابرياً وأمريكاً ، لأنه لا يمارس النقد من منطلق الشفاق ، لكن مهدي عامل يفكرون دون مقدمات . .

أن يكون للطبقة العاملة ، أى للحركة الثورية ، موقع طليعي بموقع قيادي في الواقع السياسي هو ضرورة تتوجهها نفس أزمة الحركة الثورية ، أى أزمة حركة التحرر العربي في جموعها . يقول مهدي إن انظمة البرجوازيات العربية جميعها في أزمة وأمر تغييرها مطروح باللحاج من أكثر من ربع قرن وأذمتها جزء من أزمة الامبرالية نفسها ، لذا كان للصراع الطبقي في كل بلد عربي ضد نظام السيطرة البرجوازية طابع ثوري معقد من حيث هو في آن واحد طابع خاص بشرط هذا البلد في تحالف الحركة الثورية فيه على الحركة الثورية العربية ، وظابع شامل في تحالف الاثنين على الحركة الثورية العالمية . وهكذا يكون أى احتدام للصراع الطبقي في أى بلد عربي ضد البرجوازية المسيطرة فيه هو احتدام ضد الرجعية العربية ضد الامبرالية وبضمها اسرائيل . والمكس صحيح . فكلما احتدم الصراع ضد الامبرالية احتدم ضد البرجوازية والرجعية واسرائيل .

هذه الوحدة في الصراع يجب أن تعينا أحزاب الطبقة العاملة المطلوب منها توافق المقومات

اللزمرة لبلوغ المستوى الثوري المؤثر باتجاه تأييم الصراع ، أى باتجاه السعي لأنتراع الموقعين الطليعى والقيادى فى ساحة النزال، الطبقى الحر . وما يحصل حتى الآن ان البرجوازية العربية وسيدةها الامبرialisية هي المالك لزمام المبادرة فى هذا الميدان : حيث كل الوسائل مشروعة لسد الطريق على سروررة التغير الثوري وتعطيلها وذلك بتعطيل فعالية المزرب الثورى ، يمنعه من الوصول الى موقع القيادة فى هذا الصراع . ويفضح مهدى دور ما سمي في لغة سياسية غير دقيقة أنظمة تقدمية وأنظمة وطنية . هذه الأنظمة تمثل فيها هيبة فنادق غير مهمينة اجتماعياً تأتى من طلب النظام القائم لكنى تعود سروررة تجديد النظام بالايدى البجعة . ولكن بطريقة مستحدثة تستفيد من النزوع الوطنى لدى عناصر من هذه الفنادق ليرزقها الى موقع القيادة فى الدولة لكنى تبدو كبديل للوضع الراهن . وهى بذلك تستدرج الحركة الثورية للتحالف معها ضمن الشكل المقلوب للتحالف حيث تكون الحركة الثورية طرقاً تابعاً مهمته الدفاع عن منجزات البدعة الجديدة ، وتزيينها في عيون الجماهير ، وبدهانها المعهود ، استفادت الامبرialisية من دروس هذا المخطط من الأنظمة المسماة وطنية وتقديمية حين وجدت ان الخطير الذى يأتى من وطنية بعض أفراد البرجوازية ليس خطراً عليها بقدر ما هو خطراً على السروررة الثورية التي تكون قد صودرت لحساب النظام بجوهره التبعي .

ان تغيير النهج السياسى لاحزاب الطبقة العاملة أصبح ضرورة ملحة للدخول في منعطف جديد تكون فيه الميئنة السياسية للحركة الثورية متمثلة في هذه الاحزاب وخلفائها الطبقين . ولا يشك مهدى في قدرة الطبقة العاملة على ذلك ، ولنقتبس منه هذا الكلام الذى يختتم به رسالته « ... انها - الطبقة العاملة - قادرة على ذلك ، اما بقيادة احزابها الراهنة اذا استجابت لضرورات السروررة الثورية . واما بقيادة أخرى اذا استمرت هذه الاحزاب قاعدة في قصورها السياسي . فوجود تلك الحركة الثورية الجديدة يأتى ضرورة ملحة هي جديـدـ المـرـحـلةـ فيـ كـلـ بـلـدـ عـرـىـ . »

جدل السياسي والمعرف

بتكمـلـ السـيـاسـىـ معـ المـعـرـفـ عندـ حـسـنـ خـمـدانـ (ـ مـهـدىـ عـاـمـلـ)ـ فـ وـحدـةـ جـدـلـيـ يـتـخلـىـ فـيـهاـ المـعـرـفـ للـسيـاسـىـ عـنـ أحـادـيـتـهـ ليـؤـدـىـ كـلـ مـهـمـاـ وـظـيـفـهـ ضـمـنـ طـبـيـعـتـهـ الذـاـتـيـةـ الخـاصـةـ بـهـ .

وطـبـيـقـاـ يـتـمـسـكـ الرـالـدـ الكـبـيرـ بـنـجـ صـارـمـ يـسـتـبـعـدـ المـساـوـةـ معـ الآـخـرـ . حرـكةـ تـحرـرـ عـرـبيةـ يـنـجـ بـرـولـيتـارـىـ يـتـبـأـ منـهاـ المـوقـعـنـ الطـليـعـىـ وـالـقـيـادـىـ تـجـاهـ بـالـنـضـالـ الثـورـىـ العنـيفـ عـدـواـ مـوـحـداـ مـهـماـ تـعـدـتـ اـطـرـافـهـ وـنـمـاذـجـهـ ، وـلـيـسـ بـيـنـ الـحـدـيـنـ طـرـفـ أـوـسـطـ الـاـ فـ التـكـيـلـ السـيـاسـىـ وـالـحـلـيلـ الـحـرـبةـ .

احـادـيـ هـوـ فـ خـطـةـ السـيـاسـىـ :ـ معـ القـضـيـةـ الـوـطـنـيـةـ وـالـطـبـقـيـةـ ضـدـ الـامـبـرـيـالـيـةـ وـالـقـوـىـ وـالـأـنـظـمـةـ الخـلـيـلـةـ التـابـعـةـ هـاـ .ـ لـاـنـهـ يـعـرـفـ أـىـ اـخـتـلـالـ فـ عـنـاـصـرـ المـواـزـنـةـ يـقـلـبـ الـوـضـعـ مـنـ قـدـمـهـ إـلـىـ رـأـسـ وـهـوـ الـحاـصـلـ الـآنـ .

وبالكامل مع هذا الخلط في السياسة تسع آفاق الفكر ، الذى بانطلاقه من خيال الثورة المبدع يتخطى أحدياته الأدبيولوجية ليتخصب بالمعرفة .

يلخلط بعض الناس بين رحابة أفق الفكر ومرونة السياسي . بينما يجمع آخرون بين المساومة في السياسة والانفصال في الأدبيولوجيا . أما مهدى عامل فيمضى على درب آخر اذ يكتشف أن الفكر الانتهازى في السياسة هو فكر درغماق جامد مناهض لكل جديد . يعني بفصيل أكثر ان الاستسلام للبرجوازية التابعة تحت وهم الجبرية التاريخية يلزمه في الجانب المعرفي تجذر أدبيولوجي يتمثل أفق فلسفة للعصر الحديث بعنطق ديني ، تخربى ، خالق من المفرطة ، لأنه فكر يقىنى مستريح ، لا يؤرقه الشك ، وبالتالي لا يجد حاجة الى السؤال ، على أنه بهذا الفعل الأدبيولوجي يرتكب المزيد من الانحراف عن المنهج العلمي ، بما هو علمي ، للماركسية بما هي فلسفة حقيقة حيث يتشكل جو سائد من الدوغما المعدمة بالاعيان يسعيد روح الشرق كا هي متبلدة في أطواره الأخيرة التي فقد فيها ما تبقى من ارثه الثقافي .

حيث ينقلب الخلط السياسي على يد مفكر مثل حسن حمدان الى نقشه المعرفى الى موضعه .
الحساب الثورى في السياسة يرد المساومة الطبقية والوطنية الى الدوغماء . وهو يتمسكه المبدئى بنظرية الطبقية العاملة (الطلبية والقائد) يتجاوز الاحساس بالضعف السياسي ليعزز ثقته بمنهج الفكرى . فلا يعود خافقا من عدو متقوف يترقب بالادبيولوجيا ليكتدر نقاءها .. بين القاء الادبيولوجي والنقاء السياسي مسافة : أن تكون نقى الادبيولوجيا يعني أنك تقف خارج المسار الكبير للابداع الفكرى متعدد المصادر والموارد . أن تكون نقى الموقف السياسي يعني أنك منحسن ضد الخيانة للطبقة والأمة .

هل استوفيت الدليل على أن قراءة مهدى عامل ضرورة معرفية وسياسية في آن واحد ؟
ذلك الضرورة المنعكسة بآياتك عن أزمة تفرض بضافتها الاعتراف بالفشل والبحث عن ساحة جديدة للنضال ، هي التي رسم المفكر الشهيد خارطتها باخلاص الرائد الذى لا يكلب أهله .

الختى لك اجلالا !

ولا أبكي عليك لأن البكاء على المغلوب .

وأنت الغالب بفكرك ورؤياك .

ويوم يتعالى نداء الثورة المؤجلة ضد الامبرialisية واتبعها الكولولاليين ، ستكون رايتك هي المرفوعة .

* الإيديولوجيا ، تطلق على التحليل والمناقشة لأنكار لا تطابق الواقع . وهي عند ماركس جملة الآراء والمعتقدات الشائعة في مجتمع ما ، دون اعتناد بالواقع الاقتصادي . أما الإيديولوجيا الثورية فتحد بالواقع الاقتصادي وتشا منه بهدف تغييره لصالح الفرق الطبقية الصاعدة ، وهي الطبقة العاملة وحلفاؤها .

وأما الفلسفة ، فهي الإجابة المعمدة القصدية من مفكر أو مجموعة من المفكرين على ثلاثة محاور : الاستمولوجي (المعرفة) ، الانطولوجي (بحث الوجود) ، الأكسيولوجي (بحث القيم) ، لبناء نسق فكري متتكامل يجيب على السؤال المركزي لكل فلسفة وهو أصل الوجود وعلاقة الوعي بالمادة ، وينقسم عادة إلى مجموعتين : مجموعة الفلسفة المثالية ومجموعة الفلسفة المادية . الأولى ترى أن الوعي هو الأصل ، بينما ترى الثانية أن المادة هي الأصل .



أمل دنقل :

من الإلهى إلى البشري في قصيدة «سفر التكوير» عبدة الرويني

حلت ، في مايو الماضي ، الذكرى الخامسة لرحيل الشاعر الكبير أمل دنقل . هنا دراسة نقدية في إحدى قصائده الأساسية (سفر التكوير) ، من ديوانه «العهد الآتي» .

إذا كان (نيتشه) قد نقل الخور الأساسي للقيم والمعرفة من (الغيب) إلى (الإنسان) وقال بحثت (الله) فقد كان ذلك هو الوجه الفكرى لسقوط رأس المهرم الاجتماعى مثلاً برأس لويس السادس عشر .

إذا كان ماركس (ومن قبله الفلاسفة الوضعيون) قد نقل اهتمام الفكر من (الميتافيزيقيا) إلى (المجتمع) . فقد كان ذلك هو الصياغة الفكرية لنقض سكونية البناء الاجتماعى وصعود القاعدة الأعرض .

إن تحرك محور القداسة من (المهوية الساكنة) إلى (المهوية المتغيرة) هو تصحيح لوضعية الاستلاب وإعادة لأنغيار الإنسان وحربيه .

□ □ □

وفى الديوان الرابع للشاعر أمل دنقل [العهد الآتي] الصادر ١٩٧٥ ، يطل هنا التحرك الشاسع من العالم (الأبوى المقدس) إلى عالم (الآباء) أو (الإنسان التاريخي) كنوع من التحول المعرف ، يعني بزعامة السلطة (المفرد) ، (المطلق) ، (الإلهى) لصالح (المشخص العيني) ، (الإنسان) ، (تجربته) ، (حربيه) .

ولعل هذا التحول المعرف المتمثل في تغير السؤال الأساسي من السؤال عن ماهية (الموجود) إلى السؤال عن (شروط) هذا الموجود يؤكد الصياغة الفكرية للشاعر وطريقه ، تلك التي تمثلت في الآيات الاجتماعية الذي تبلور في هزيمة ١٩٦٧ .. وبالتالي سقوط اليقين والثابت واحضاعه للنقد والتحليل على الطريقة القدية .

إن رأس المرمي الإجتماعي متمنلاً في [النظام الناصري] يسقطه الشاعر ، الذي أعلن مراراً أنه [لما يستطيع أن يدين بالولاء لنظام يبدأ بفتح العقلات أمام مفكريه ومثقفيه ١٩٥٩] ، (مجلة الحوادث ١٩٨٢) .

وفي قصيدة (سفر التكوير) القصيدة الثانية ، أو هي القصيدة الأولى في الديوان بعد الافتتاحية / القصيدة (صلاة) .

في هذه الصورة تزعزع الصورة الموروثة للعالم ، ويعارض الشاعر تصوراً عاماً سائداً لوضعية الإنسان في الكون ، ويعلن القطيعة مع المرجعية الدينية (كمركز سلطوي) ، من خلال استخدام جيد لرموز ولغة ودلائل التراث كصورة ناظمة للتجربة ، تكشف عن هيكلية مشكلة محور الاستبدادات ، أي هيكلية تسمع باستبدال العناصر استبدالاً ينتهي إلى يقينية أن الإنسان هو الذي يملك موروثه وليس الموروث هو الذي يملّكه .

ويضعنا عنوان الديوان [العهد الآق] قبل القصيدة — أمام علاقة مباشرة مع التراث من خلال ذلك الاستناد القوى على اللغة التراثية [للكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد] والذى تجمع الشاعر من خلال علاقات التاقض بين لغة التراث وصورة الحلم الذى ينسجه في عهده الآق ، في خلق هوية متحركة داخل الديوان .

وهنا يظل سؤال: هل العهد الآق هو غواصة الحلم؟ هل يخلق الشاعر مدنًا فاضلة موازية للواقع الاجتماعي الساحق للطبقات البسيطة وبالتالي يستبدل صورة (الله) بذاته الجماعية؟ من المؤكد أن التحول الالهي تحرّك نحو الذات الجماعية داخل القصيدة وألديوان ، إلا أن الحلم ليس صورة (متالية فوقيّة) أو صورة (قدرة) ، ولكنه استشراف للمستقبل ونتيجة ضرورة ، وأنهاء حتمي يستند على جذور الواقع ، ويرتكز على التجربة الإنسانية كمنصر فاعليّة للحركة .

إن الممارسة وحدها هي الطريق نحو المروذج الانساني الجماعي الذي يضعه الشاعر داخل الديوان .. والتجربة هي وحدها محور تحقيق الحرية .

التجربة والتجريد

لقد ألم دنقل على [التجربة] كمقابل لإسقاط التجريد ، فهي التحقق العيني للانحرافات في التاريخ .

وأتجاه القصيدة نحو إعلاء قيمة [الدخول في التجربة] وهي قيمة جوهرية داخل الديوان ، هو تحرك من (المطلق السلطوي) إلى (النسي المشروط) وانقال من (جالية المنشابه والسكون) إلى (جالية الاختلاف والحركة) من أجل إعادة الاعتبار لكلية الحضور الانساني .

ورغم إعلاء التجربة كشرط انساني ، الا أن خفوت ملامحها .. وعدم تبلورها يواجهنا داخل القصيدة في إصلاحها الخامس الأخير .. حيث تنتهي المفهومية متصدعة بكتينة مزقة ، تتأكد خلالها حداة الرؤية والتي هي على حد تعبير أدونيس [تشتقق في الكتينة] :

حدقت في جيني القلوب
رأيتى الصليب والمصلوب
صرخت - كنت خارجاً من رحم المนาة
صرخت أغلب البراءة
كتينتني : مشنعني
جبل السرّى
جلها
المقطوع

تبدأ القصيدة بالاصلاح الأول : في البدء كتت رجلاً .. وامرأة .. وشجرة وهي إشارة صريحة منذ البداية لاتجاه القصيدة ، نحو تأكيد الحضور الانساني الأعلى ، والاتجاه نحو الحياة (كهورية متغيرة) تدعيمها (جماليات الحركة) بالقصيدة .
انها البداية الاشارية — على الرغم من خصوصيتها الأولى لأطر المرجعية الدينية والهوية السكونية القائمة داخل البيان الثلاثي :
(كتت أباً .. وابناً .. وروحًا قدسًا)

فهي المستوى التصورى للبيبة تطل العلاقة بين (الإله) و (الكون) في تقديرى ثلاثة يخلق علاقات مثلثة النسق :

[رجل / امرأة / شجرة]
[أب / ابن / روح قدس]
[صباح / مساء / حدقه ثانية]

ويشير إلى هيكلية مسطحة مفرغة من الحركة .. تسقط في ثبات الزمن الدائرى الثابت الذى ينبعض (كالطاحونة البعيدة) ..

وتحضن علاقاته الساكنة المنفصلة ، الدائرة في نوع من الثبات .. في فلك الثالوث المقدس ..

ثبات السلطة المهيمنة الراسخة :

وكان عرشي حجراً على ضفاف النهر .

إن بنية المثلث وبنية الدائرة هي بنيات مختلفة تدفع للثبات والمطلق وتفرغ من الحركة ، وإن عملية البناء مشروطة وجودياً بتشكيل النسق الثلاثي المنغلق في ذاته داخل مطلق سكوف ، يتوحد فيه الله بالكون في أحادية أو ثلاثة (مجرد) (مطلقة) (مجرد) لا تشير إلى تبادل للعلاقة بين العناصر المترابطة ..

وهنا يستخدم أمل دنقل صوراً شعرية تشير إلى هذه المروية الساكنة المنغلقة على ذاتها ، ثلاثة

التركيب :

الأوز يطفو على بحيرة السكون
الحدقة الثانية المدوره
كان عرشي حجراً
شجره.....

وحين يسفر السكون عن تفريغ نام .. يدفع بالإله نفسه إلى الملل ، بعد أن خلا عالمه من الاحتكاك والفاعلية وربما المعنى :

حين رأيت أن كل ما أراه
لا يقد القلب من الملل

لقد ترك محور القدسية أو لعله سقط ، حين انقسم على ذاته متقدماً نحو الشرط الانساني (التجربة) .. (لو انقسمت لأزدوجت) ، ومتحولاً إلى مصدر فاعلية يخل فيها أنقسمته الثلاثية المنغلقة المفرغة من الصراع والحركة إلى علاقة ثنائية جدلية تبحث عن التجربة في اتجاه الرؤية الإنسانية التعددية كشرط وجودي :

قلت لنفسي : لو نزلت الماء .. واغسلت .. لأنقسمت
لو القسمت .. لازدوجت .. وابتسمت

إن النزول إلى الماء ليس سوى نزول إلى التجربة والحركة ، (فنحن لا ننزل الماء مرتبين) ..

انغلاق النسق الثلاثي في إشارته إلى المطلق ، يتحرك في الاصحاح الثاني . حركه بارزه في تنامي القصيدة ، منتقلًا إلى الشرط الانساني على مستوى التنسيق التصورى ، وعلى مستوى التنسيق اللغوى . فعل المستوى التصورى يشق المحور الثلاثي المقدس إلى ثنائية بشرية مدركاً قيمة (التجربة) كنوع من إعادة المعنى إلى العالم .

إنه الانتقال من فاعلية الخلق الساكن ، المادي ، والمنطق المباينز يقى القومى المثالى .. متعمداً على صممه ، إلى فاعلية الصراع والاحتكاك والاشتباك والبحث والأمكان المفتوح .

وتنتقل القصيدة على مستوى [السوق اللغوی] من الطبيعة الساکنة الخارجية المنفصلة بالاصحاح الأول :

[العرش ، الشجرة ، الصباح ، المساء ، الشياه ، الأوز] الى الطبيعة الداخلية ذات الاحتكاك واللامس المباشر بين الأشياء في الاصحاح الثاني
الشفاه .. تماج الزهر وشاحاً من حرارة الشفاه
لتفت في جسدى المصطك
ورف عصفور على رأسي وحط ينفض البلل

ويلعب هذا التسامي الذي تم بالاصحاح الثاني دوراً توسيعياً (بعبير شتراوس) اذ ينقل القصيدة من السكون الى الحركة والتغير ملقاً بالانسان في وجه الله او غير كأ محور القيادة الى الشرط الانساني .

حدقت كان ما أراه
وجهى مكلاً بناج الشوك

ويكشف استخدام [الأب المقدس] كاستخدام ترافق عن دلالة اجتماعية وسياسية تحيل الى كل ما هو سلطوى فوق في الكيان الاجتماعي .. فما زلتا محکومين داخل اطار المجتمع الأبوى .. بل إن صورة عبد الناصر (والتي تنتهي القصيدة الى زمنه التاريخي) كانت دائمة في ذهان المصريين هي صورة الأب .. بل والأب المقدس .

ومن هنا تكتسب اللغة الرثائية لدى أهل بعداً سياسياً واجتماعياً معاصرأً .

تشابك داخل الاصحاح الثالث الأنسقة . تشاً وتتحل وتتراءكب داخل أبهة معقدة فيها يدخل (الله) التجربة لتجسيد سلطوى قاهر (دينى ، واجتاعى) وبأنفسه الثلاثية وثالوثه المقدس ، وأقانيمه المطلقة (الحب / العدل / الحق) وهي اشارة ايضاً يضعها الشاعر لتحولها بصورة ما بالأقانيم الفلسفية المثلية لدى الأغريق (الحق / الخير / الجمال) ، وهي إشارات ليست بعيدة (فالحب يرتبط بالجمال) (والعدل يرتبط بالحق والحقيقة) (والعقل يرتبط بالخير الذى يعم الكون ويتنفس للبشر المولاذن) يمكن ان هذا التناقض بين الله والتجربة الحركية داخل القصيدة فالدخول في (التجربة) يعني ثنائية الصراع بين (الذات العليا) ونحوها (الانسان) أوى (الذات الجماعية) :

قلت فليكن الحب في الأرض
قلت : للنيلن الهر في البحر ، والبحر في السحب
والسحب في الجدب والجدب في الخصب
يبت خيراً ليبدل قلب الجماع
وعشاً لماشية الأرض
ظلامًى لم يغرب في صحراء الشجن
ويسقط الأقوام الأول من تجربة الواقع المردى في الريف والاحتياط :

ورأيت ابن آدم ينصب أسواره حول مزرعة الله
يتابع من حوله حرساً ويبيع لأنخوته
الخبز والماء
يحتل القرات العجاف لمعنطى اللين .

وحين يواجهه الله تكوينه مرة أخرى (بالعدل) (عن بن عين وبن بن) ، وهنا يستخدم أمل
نقل المقوله الاسلامية مثلاً سبق وقدم بالاصحاح الأول توبعات على السورة القرآنية :
وكان عرشي حجرأً على ضفاف النهر
وكان عرشي طافياً .. كالفلك

وفي الاصحاح الثالث (لاتضيع السيف في عنق اثنين : طفل وشيخ مسن) كنوع من التوحيد
بين الفكر الميتافيزيقي الفوق السلطوي ووضعه داخل اطار مرجعى واحد .

وينهزم الأقوم الثاني كالاول .. وينهزم مرة ثالثة حين يقتل العقل وينحن الواقع :

ورأيت ابن آدم وهو يجن .. فيقطع الشجر المطاول
يصدق في البشر

يلقى على صفحة النهر بالزيرت
يسكن في البيت ثم ينفيء في اسفل الباب
قبلة الموت .. يؤوى العقارب في دفء أضلاعه
ويورث ابناءه دينه ، واسميه
وقيص الحقن

لقد اختل الناموس تماماً ، ولعل تعدد الأنسنة الثلاثية والرابعة والخامسة داخل هذا الاصحاح
الثالث وتراكمها ثم اخلالها السريع يشير ايضاً الى هذا الاختلال والمنطق الخالف .
فنحن أمام نسق ثلاثي مطلق ، في مواجهة نسق ثانٍ ورابعٍ مزدوج ، منقسم على ذاته
(جزئ) .

ونحن أمام مبدأ أخلاق (مغلق) في مواجهة رفضه ، (الخالف) (المتحرك) (ساكن) .

إن علاقات الأنسنة داخل هذا الاصحاح هي علاقات انفصال لا تتحقق لعملية التوحد في المطلق
المقدس الذي خضعت له داخل النسق الثلاثي بالاصحاح الأول .

ويرغم هذا الانفصال وتلك العزلة التي تكشفت عن منطق مخالف بين (عالم الأدب المقدس) و
(عالم الابن ، الانسان ، المزق) الا أن نسق الأبيبة يكشف ايضاً عن سيادة التجسيد السلطوي والغير
عنه بتلك الفوقة الاطلاقية .

إن الظهور الجماعي المتحقق بالواقع لا يستطيع أن ينبع التجربة قدرتها على الكشف والغير .

بل إنه يحيل حالية الصراع الشاق (المترفة افتراضا) نوعا من السكون والثبات ممثلا في ذلك الحضور السلي القائم .

إننا أمام تجسيد سطوي قاهر ، وواقع متفسخ مقهور لا يتحقق انتزاع صورة العالم القديم ، وبذلك يفقد الصراع معواه ويفرغ من مضمونه ويسفر الفعل عن اللا فعل .. والاختلاف عن خصوصه .

كما أن تراكم القدر الذي تشير إليه القصيدة داخل الواقع المستطب يتحقق في ذات الوقت نوعا من السقوط للثواب والأقانيم والمقدسات حين تفشل في فرض إرادتها وتصوراتها المثالية (ويري رب ذلك غير حسن) .

كما أن تراكم القدر داخل الواقع الانساني يجسد غياب الحرية وبضائع مساحات التناقض والخلل ، فالسلطة من خلال أعلى مستوياتها وصورها الدينية والسياسية هي سلطة (فرقية) (ثابتة) لا تبدأ من الواقع ولكنها تخطي عليه فتدمره ويدمرها :

البحث عن الحرية

وهنا تظل — الحرية — جوهر ما يبحث عنه أمل دنقل طوال تعبيره الشعرية .. فهي صاحبة السيادة والألوية المطلقة حتى على الأقانيم المقدسة ، حيث يرتبط الحق بتحقيقها والجمال نتيجة لتحقّقها ، بل هي شرط التحقق العيني والتاريخي للحضور الإنساني . ولعل هذا التراكم يستند في مستوى الصورة الشعرية ، إلى نوع من التفتيت ، في الإطار الكل العام ، يشير إلى تفتيت الواقع الذي بهم خلاله إنسحاق الطبقة بينما في مستوى جزئيات الصورة يطل نظام لغوي عكوس ودقيق داخل صورة شعرية متكاملة ، يشير إلى رؤية الشاعر المعاكسة لحساب إقامة عالم موازي ورمزي يصفه الشاعر داخل القصيدة .

ويشير التناقض بين نظام الصورة الجاذبة الحكم (في تعبيره عن قوة القدر الحكم) وبين الإطار العام المفت للصور الشعرية الملاحة إلى حرارة البناء التي لا بد أن تسفر عن تولد حركة عنيفة .

وأمام السقوط المحاد والانقسام بين عالم القدر وواقع المقهور لاتتفق رؤية الشاعر عند حدود الاستقرار .. وهذا ما تکاد تحل الأنفاسة المصارعة (شكلا) بالاصحاح الثالث حتى تولد بالاصحاح الرابع حرارة أشد عنفا ، هي حرارة تدميرية (تكس هذا العنف) وهي حرارة عاصفة ذات طبيعة راديكالية .

قلت : فلتكن الريح تكس هذا العنف
تطلع الريح همسة الورق الذابل الشبّث
يندفع الدم حتى الجنور — فيزهّرها ويظهرها
ثم يصعد في السوق والورق المشابك والتمر المتبدلي
في عصره العاصرون .. نيناً يزغرد في كل دن

ان النسق الادبي كال يكشف عن رؤية ثورية بحد ذاتها أهل دنقل صمود الطبقة التي يعلن
انتهاء اليها .. فالممارسة = العنف . وللقراء أن يتذمروا للعنف فيخطموها كلية الطبقة العادلة . ان
الصراع الطبقي – هنا – هو حرب ضد الأحكام الجاهزة وضد المحرمات والمقدسات .. الشيء الذي
يترتب عنه الاقرار بأيديولوجية تغيب القيم الاجتماعية السائدة :

أني أول الفقراء الذين يعيشون
مغتربين
يموتون محسنين لدى الفراء
قلت : فكأن الأرض لي و لهم
و أنا بينهم
فأنا اتقصد في صرخة الجموع .. فوق
الفراش الخشن

.. وهو تحديد صريح لطبيعة الطبقة الاجتماعية التي تحكم رؤية الشاعر والتي أكد الاصحاح الثالث
لامع القهر والاستيلاب الذين تردد فيهما .. ولينطلق الشاعر إلى رؤية ثورية تتتجاوز (الذات الفردية)
إلى ذات تجمعتية هي بالتحديد ذات الفقراء .

انه يخلع ثياب السماء .. ويخلع صورة العالم القديم عمر كأ قداسته نحو العالم الانسان الجيد المتولد
داخل جماعات الفقراء الصاعدة الى الحرية :

هذه الأرض .. حسناً .. زينتها القراء
لهم تطيب
يعطونها الحب .. تعطيم النسل والكرياء

*

ويستخدم الشاعر طوال القصيدة ضمير المتكلم (قلت) .

لكن الصوت هنا هو صوت الرؤيا .. هو صوت الضمير الجماعي الوعي الذي يخلق العالم وفق
نمذجه الانسان ومن خلال هذا الضمير التكرر دائماً يطرح علاقات الأزمنة الماضية والمضارعة
والمستقبلية . فهو في الاصحاح الأول عندما يتكلّم عن خلق العالم يستخدم فعل الماضي (كان) :

كنت رجلاً
كنت أمًا
كنت الصباح .. وكان عرشى .. حين رأيت

وتكبر الفعل الماضي هو اشارة صريحة لسقوط هذا العهد القديم .

وعندما ينتقل من العهد القديم الساكن الى وضعية الواقع .. في الاصحاح الثالث يستخدم الفعل
المضارع داخل اطار عام من المصورات الشعرية المقيمة ، التي يتأكد خلالها تفتّح الواقع وإنسحاقه :

ينصب اسواره حول مزرعة الله
يتناع من حوله حرساً
يكتب القراءات ، يشغل في المدن النار
يفرس . خجره ، يقصق في البر
يلقى على صفحات النهر بالزيت

وعلى حين يبدأ التحول داخل نسقه الراديكيال بالاصلاح الرابع .. ويسير في اتجاه الحلم نحو
اغوذه المستقل مستشرقاً الحرية الانسانية .. يستند على فعل مستقل متصل بالحقيقة . إنه منظور
مستقل يرتكز على معطيات الواقع الذي يتحققه .

فلتكن الريح في الأرض
فلتكن الريح والدم
فلتكن الأرض لي .. وهم

إنه ينתרق الأزمة جميعها من خلال صوت الرؤيا . فيصنع نموذجه الانساني داخل القصيدة .

لقد قلب الشاعر ، داخل القصيدة ، رأس الهرم الاجتماعي .. وحرك محور القداسة من
القوى الطبيعية العليا الى الجنس البشري .. لكن أزمة التغير ظلت داخل الاصلاح الخامس
الأخير .. أزمة ممزقة وهوية متصدعة تتح الذات الجماعية الصاعدة ملامح التشقق بداخل ما يمكن
تسميه بترابيديا الكينونة :

حدقت في جبني المقلوب
رأيتى الصليب والمصلوب



ملف : الإبداع الجماعي

جماعية الإبداع وإبداعية الجماعة

يوماً بعد يوم ، تزداد حاجتنا إلى « جماعية الإبداع » في شتى الأنواع الأدبية والفنية ، خاصة في المسرح والمسيقى والغناء ، وغيرها من الأنواع التي يمكن أن تُبدع أو تُنتج بأسلوب جماعي ، بحيث لا يقتصر « جماعية » الإبداع على تلك الأجناس ذات القابلية الجماعية بطبيعتها ، بل يمتد كذلك إلى ما استقر العرف فيها على أنها فنون « فردية » بطبيعتها ، مثل الشعر والقصة والرواية واللوحة التشكيلية .

إن الالتفات إلى هذا المنحى الجماعي ، سببيض إلى حياننا الإبداعية — بلا ريب — تقليد وأصولاً فنية ومعايير جالية ووجودانية جديدة .

لماذا الحاجة إلى « الإبداع الجماعي »

تردد هذه الحاجة كلما استشرت الفنون الفردية وسادنت (كما هو الحال في لحظتنا الراهنة) بما يصاحب ذلك من شيوع رؤية فردية ذاتية ، حتى وإن تحدثت هذه الرؤية الفردية عن الجماعة والجموع .

على أن أخطر ما يصاحب هذه الحالة من سيادة الفنون الفردية ، هو تكريس الانفصال بين المبدع والمتلقي ، وتأيد ذلك الوضع الذي يكون فيه المبدع واحداً فرداً ،

متيناً ، يصدر أو « يرسل » من موقع « العطاء الفوق » ، ويكون فيه الملقى واحداً ، فرداً ، مستقبلاً « يلقي » مأرسل إليه من ناحية المبدع « الفوق » .

في هذا الوضع ، المبدع دائمًا « فاعل » ، والملقى دائمًا « مفعول به » .

والمحصيلة من كل ذلك حربان الناس ، الملقيين ، من أن يكونوا مشاركين خلاقين ، أي مبدعين .

* * *

أن يصبح كل الناس فانيين ، خلاقيين ، في يوم قادم قريب ، هدف من أهداف النزوع إلى الإبداع الجماعي ، فيتقبل الفن من كونه « ظاهرة فردية اجتماعية » إلى كونه « ظاهرة جماعية اجتماعية » ، فتحقق له بجانب اجتماعية « جواليه » الإنسانية الشاملة .

تولى « أدب ونقد » أهمية كبيرة لهذه القضية ، التي يتوجب علينا جميعاً أن نتداري باتجاهها . ويزيد من ضرورة هذا التوجه أن لدينا ، في فورنا ، المصرية والعربية ، رصيداً طيباً من المحاولات الجادة في ذلك السبيل : سيل خلق أشكال وأنماط فنية جماعية « تشاركيّة » ، قام بها فنانون موهوبون ملتزمون ، ذوو حس شعري ، طاغيون إلى تأسيس طرق إبداعية تتلاءم مع واقعنا وناسنا وهمونا وتشكيلاتنا الاجتماعية والتثابرة .

وفي هذا الملف الأولي ، الذي نقدمه ، تحقيق واسع (أعدته سهر المصادفة) حول ظاهرة الإبداع الجماعي المسرحي ، مع بعض أصحاب هذه المحاولات الرائدة ، التي إذا كانت لم تتصادف بخفاياً كبيراً فإنها فتحت الباب واسعاً نحو إمكانية هائلة لقطع خطوات أوسع وأضيق في هذا الطريق الوعري ، الذي تزيد من صعوبته مشكلات واقعنا الاجتماعي نفسه . في هذا التحقيق يقيّم أصحاب هذه التجارب محاولاتهم الجريئة ويقتربونها ويرسمون معالم لتجاوز عزالتها السابقة .

وفي هذا السياق ، نقدم شهادة نظرية ، عملية نقدية ، من خلال مقالة بهائي الميرغني كواحد من المصلحين .

وأخيراً ، نقدم مقالة د . فتحي الحميسي عن مثل هذه الامكانية في مجال « الأغنية » ، تستند في ذلك حصار الأغنية الفردية الفجاجة التي سيطرت على الروح الغنائية المصرية والعربي بمادة .

وسوف تواصل « أدب ونقد » ، من حين آخر ، إثارتها لهذه القضية العامة ، علّنا نساهم بذلك في استجلاء المكبات القراءة لإبداع جماعي حقيقي ناجح ، من أجل أن يتحرر الفنان المطمور داخل كل فرد فيها ، لترى شمس الجماعة من ظلمة الدافت المفردة ، ويلقىها بصورة خلاقة .

تجارب الإبداع الجماعي في المسرح المصري

تحقيق

سهير المصادفة

المسرح : من الفردي إلى الجماعة

في أعقاب حرب يزنيو « ١٩٦٧ » توجه المخرج « عباس أحد » لموقع « ٢٣ » العسكري ببور سعيد ليقوم بجمع ذكريات الناس عن الحرب وصياغتها بشكل جماعي لعرض مسرحي ، وفي النصف الأول من السبعينيات صاق هناء عبد الفتاح وبعد العزيز مخزون بالمسرح القليدي في المدينة فتوجهها إلى القرى النائية لأخبار طرق جديدة في الإبداع المسرحي وعلى رأسها الصياغة الجماعية والتأليف الجماعي ، وبعودته د. نيل منيب في النصف الثاني من السبعينيات من فرنسا حاملاً معه أفكاراً ورؤى جديدة عن كيفية إعداد الممثل والعمل المسرحي بدأت ملامح الإبداع الجماعي تتضح فن تكون فرقة شبرا تقوم المسرحية بقيادة المخرج « أحمد اسماعيل » وفرقة شما المسرحية بقيادة المخرج « بهاف المرغنى » وتأثرت عروض الإبداع الجماعي في القرى والمدن .. وشكل الإبداع الجماعي كمنج في العمل المسرحي ظاهرة التف حولها ايجريون المسرحيون وجهور القرى البعيد كل البعد عن الحركة المسرحية المركزية في المدينة وقد اختلفت النقاد والعلماء بمنج الإبداع الجماعي في المسرح على نتاجات التجربة .. ورغم أن الإبداع الجماعي ليس منهجاً جديداً على الحركة المسرحية المعاصرة « عالمياً ومحلياً » ... لكنه استطاع مؤخراً تغيير بعض القضايا الحامة والمتعددة بإبداع من الشرعية الجمالية للإبداع الجماعي من المسرح [باعتبار أن المسرح طبيعة خاصة عن

بقية الفتوح فهو ابن شرعى لتجتمع عناصر العمل المسرحي وهو عملية اجتماعية نوعية أساسية [ومرورا بعلاقة الإبداع الجماعي بالمسرح الأوروبي – العملية الإيطالية – هي الشكل المعماري الكلامىكى للمسرح وشكل اهتماده على التراث بل وجدوى ظهور هذا النتاج من العمل المسرحي في اللحظة الآتية ... وتفرع القضايا والأسئلة حول ظاهر الإبداع الجماعى كمنهاج من العمل المسرحي المصرى .

الإبداع الجماعى ضرورة

• يقول عباس أحمد مخرج بالثقافة الجماهيرية له اليهودى الثالث – كفر حص – الموقع ٢٣

الإبداع الجماعى ليس ترقا « مسرحيا » ... ولكنه ضرورة . فالضرورة هي التي تفرض العمل الجماعى ، فتجربة التنمية الثقافية في القرية المصرية كانت وراء عرض « كفر حص ». ذهبنا إلى القرية بدون نص ولا فكرة مسبقة وعملنا على الاهتمام إلى « تيمة » تعالج مشاكل القرية – تلك المشاكل التي تم جذب الحياة ابتداء من هموهم الصغيرة والتي تشمل مشاكلهم في الجمعيات التعاونية ومتطلبات الأرض وغيرها إلى أن تصل وقنس علاقة الفلاح المصرى بالكون ، أيضاً تم اختبار الناس فنياً وقياس قدراتهم والتقطاف تغيير الأفراد وعاوادة تربية هذا التغير في الجموع . ولأن الإبداع الجماعى ضرورة تلجمعاً لما الجماعة لإبراز شيء ما ، سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى ، فلا تصلح هنا إذن كتابة فردية للنص وإنما كتابة جماعية يضيقها عقل واحد ويعرك العمل مخرج قائد للفريق . في عرض « الموقع ٢٣ » والذي عرض بعد حرب ١٩٦٧ جمعت مادة عمل من الناس يسكنون حول الموقع العسكري كانت في جمعها ذكريات الناس عن فترة الحرب وتخيلهم لمنظار قطار قادم محمل بالسلاح وعلمهم المسارعة للحصول على هذا السلاح ... إن هذا العرض لو كتب فردياً لما كان شاملاً ومحظياً على الوجدان الجماعى كما كان عليه ..

الإبداع الجماعى ليس بديلاً على الإطلاق للعملية الإيطالية ، وإنما هو نوع من أنواع الممارسة الفنية والخلق الفنى وعموماً هناك أشكال من الإبداع الجماعى ليس لها علاقة بوجдан الأمة وعلى التقى من الممكن أن نرى نصاً أرسطلياً ولكن له علاقة حميمية بوجдан الأمة . إن الإبداع الجماعى من الممكن أن يكون نازياً .

أنتصر أنه لاغنى عن المسرح الأرسطلى فالإبداع الجماعى لا يظهر لكنى يهدى هذا الشكل ، بل ان كل الأشكال الجديدة التي تظهر لا يمكنها هدم القديم كله وما تسرى الأشكال جنبًا إلى جنب – وللأسف والى الآن لم يتحقق الإبداع الجماعى ونجدها ملفتاً للنظر رغم كل المحاولات التي تم ، بينما هناك عروض ناجحة في إطار الكباريه السياسى والمسرح الجماهيرى والمسرح التسجيلى .. فعل الإبداع الجماعى أن يقيس ما الذي حققه من تحطم العلبة الإيطالية والمسرح الأوروبي عاملاً وما الذى يقع على عاته لتحقيق خصوصية لمسرحتنا ...

يعتمد عرض « كفر حص » سنة ١٩٧٧ على فكرة : تليفون يغير العدة بـ١٠ عشرة وزراء

سيزورون القرية . ومن تلك اللحظة يغير العدة علاقته بالقرية وال فلاحين . وتعاد المسرحية من البداية بدون تلقيون لتلتمس العلاقة الحقيقة للعدة بال فلاحين . هذه هي فكرة الناس وكتابتهم ولم نسيطر نحن القادمين من المدينة إلا في المعدات المسرحية والديكور . فما وراء الابداع الجماعي تحديدا هو القضية المثاررة لدى الناس .

إن نجاح التجارب المسرحية التي تم في القرى ستجعل للمسرح مردودا جاهيريا ضخما ، فصعوبة تجهيز مسارح العبة في القرى يؤدي إلى تمركز المسرح في العواصم والمدن وتنبع الملالي من الوصول إلى المسرح .

ـ جذور الإبداع الجماعي تقتضي حتى « الفنانين الجوالين » وممثل فرق الجوقة الذين اندثروا بأسرار مهنتهم ، دون أن نتعلم منهم شيئا . كانت الفرقة تتجول ومعها المسرحية والملابس والموسيقى تعرض في المولد مسرحياتها الناجحة ومهاراتها العديدة في الارتفاع والتثليل الجماعي والحنكة الفنية .. ولكننا أصبحنا الآن متجرجين محبوسين في الأبنية المتوسطة التي تعشق تجريد المشاعر .

ال فلاحون يمثلون واقعهم

• ويقول عبد العزيز خيون مثل وخرج مسرحي له « الصفة » ، « الدقيق » ، « البليهارسيا » .

ـ « القرية » كانت لدى أكبر من المسرح ذهبت إليها رافضا النشاط المسرحي الموجود في القاهرة وعلاقته بالطبقات الشعبية التي تقبل الأغنية ، وكانت متحفلا على عدم قدرة الفنان والمتلقي على التواصل مع أبناء بلده الحقيقيين ولم أكن مقتنعا بجدوى الشكل المسرحي والسيطرة إلى الأبد . بل تساءلت : هل هناك ضرورة لفن المسرحي ؟ لم يكن هناك شكل محدد في ذهني عن المسرح الذي يجب بخلقه في هذه القرية ، وبذلت العمل على مسرحية « الصفة » لتوسيع الحكيم ، واحتزنا الصفة لأنه كانت هناك قيود ولم تزل على عمل المخرج ، وكان لا بد أن يكون هناك نص يدرج في برنامج الثقافة الجماهيرية .. كان من الصعب استيعاب البيروقراطية أن أبدأ ب موضوع أو تيمة معينة من المكان . فكان اختيار النص يمس صميم الحياة وهي قضية الأرض . وفي المرحلة الأولى حددت العلاقة بين النص المكتوب والواقع الحي المتحرك للقرية ووجدت أن الاختلاف شاسع فحدث إحساس النص المكتوب للواقع الحي وحدثت تغيرات في النص . فأصبح نص « الصفة » له خصوصية نابعة من هذه القرية وهؤلاء الناس أصبح نص « الصفة » « عربة زكي أفندي » .

ـ وبعد عرض الصفة كان الواقع شديد الخصوصية فكانت « الصفة » هي العنوان الذي تحركت منه لعمل تجارب أخرى مثل « البليهارسيا » « الدقيق » ، « الإنتخابات » وبالطبع لم تكن هذه الأفعال مجرد جداول الثقافة الجماهيرية ، كانت ارتجالية وغير سابقة التحضر - موضوع يطرح ونقوم بمناقشته وتثيله ونضيف إليه ونحذف منه في ليالي العرض التي هي ليالي التدريبات ويواري هذا كله أنه لم يكن سهلا خرج مسرحي ان يدخل قرية سنة ١٩٧٤ ليدعوا إلى مسرح كهذا ... كنت

أعمل مع الفلاحين أنفسهم ومن كل فئات العمر — اجتمعت بهم في سرهم وحاولنا توطيد علاقتنا ببعضنا البعض وناقشت معهم فكرة أن يملأوا حياتهم وواقعهم . معظمهم كان أمنيا .. فحذكت معهم حلولته المبرحة وشرحتها معاً جوانبها ثم وزعت الأدوار عليهم كانوا يسمعون الحوار ثم يملأونه بطريقتهم في الأداء وإحساسهم بما يجب توصيله من هذا الحوار ... وخرجنا معاً إلى الجقل وبمحوار ساقية وعلى ضوء ضيئل بدأت أوزع أماكن الشخصيات والمتفرجين وأحدد شكل سينوغرافيا المكان وبدأوا يتحركون ويتفاعلون مع المسرحية واستمرت التدريبات والعرض لمدة شهر كامل . وبعد انتهاء عرض « عربة زكي أفندي » « بدأنا تجربة إبداع جماعي حقيقي وذلك بعرضي « الدقيق » و « البهارسيا » .

فكرة « الدقيق » كانت فكرة سوق عربة كارو يسمى « السيد القحف » وقد جاء شاكيرا من التسبب في عملية توزيع دقيق الوحيدة الصحية والذي كان من المفروض أن يوزع على السيدات الحوامل والأسر الفقيرة ولكنه كان يوزع بشكل غير عادل .. اشتكي « السيد » بطريقة مسرحية فسجلت له هذا وبعد أيام سرت العربة كاملاً فصورنا حادث السرة وعملنا المسرحية في شكل استثناء ساخرة .. واستخدمت ما يسمى « بالتقليدية » وهو التقليد قبل الأفراج .. كانت تجربة في غاية الخطوبة بما يكفي لدفاع أهل القرية عنها وفشلهم فيها — ولكن المسألة في النهاية ليست قاصرة على هذا الشكل من الإبداع وإنما هناك تنوع في أساليب العمل المسرحي وإسهام في وضع تعريف جديد للمسرح أوسع وأشمل .

الذاكرة الإبداعية الجمالية

٩ يقول د . هناء عبد الفتاح مخرج وله ملك القطن — النيل يملك الزمان — مذيعة القلمة .

كانت مسرحية « ملك القطن » ليوسف إدريس بالنسبة لفلاحى دنشواى مجرد مسودة أثروها بابداعاتهم وإضافاتهم فطروا على النص لتقديم ويشتمل وأضافوا إليه من أغانيهم وألحانهم الشعيبة . واقتصر دورى على الملاحظة والمناقشة والتنظيم . وهكذا تشكلت تجربتنا والتي تعلمت منها أكثر مما تعلمنه من كل المعاهد الأكاديمية . وأهم ما أسفرت عنه تلك التجربة أن الفلاح المصرى يختزن في ذاكرته كثيراً من القدرات الإبداعية المرتبطة بيبيته سعادته على الارتفاع وإبراء النص الأصلى بعناصر أصيلة كان لها أكبر الأثر في استجابة جاهير المشاهير للعرض ، وشجعني هذا على الشروع في تجربة أخرى مع نفس الفرقة للتأليف الجماعي عن طريق المناقشة الطويلة حول مشكلاتنا الذاتية والجماعية وتسجيلها تمهيداً لتحويلها إلى عرض مسرحي توقف بسبب سفرى للدراسة الإخراج المسرحي » .

١٠ تنظيم المخزون القروي

ويتحدث إنتصار عبد الفتاح مؤلف موسيقى وخرج له الطوق والأسوره — الدررية — عن تجربة د . هناء عبد الفتاح قائلاً :

لابد من إيجاد منظم يحاول أن يجد المعادلة الدرامية اللازمة لتحقيق مفهوم الإبداع الجماعي كمنهج في العمل المسرحي ، ولا يوجد على الأطلاق تقدير لشكل التأليف الجماعي . دون تنظيم والإ أصبح فرضي جماعية — هناك مسافة يجب قطعها للتعامل مع مخزون الإنسان القروي بمعرض شديد لإيجاد

كيفية تقديم همومنه بصدق وبشكل فني .

وأعتقد أن مفهوم الإبداع الجماعي أوسع من مجرد صياغة جماعية ، فهو قد يتسع ليشمل الحركة أو التشكيل المسرحي أو الابراج وحتى الموسيقى . وفي تجربة هناء عبد الفتاح حدث تأليف جماعي في الحركة والتي كانت غالباً مرتبطة وفي التأليف في حدود النص المطروح وفي جمع وانتقاء الأغاني الشعيبة : والخرج في تجربة الإبداع الجماعي هو ملاحظة ومنظم ومناقش وباحث ومكتشف لقدرات المشركين في العمل . إن فرض رؤية المخرج من خلال تشكيلات ومفردات مسرحية بعيدة غاية البعد عن البيئة الريفية يُعدُّ يُعدُّ عن مفهوم الإبداع الجماعي الخاضع لظروف البيئة والتي تفرض بدورها أشكالاً لا بد أن تكون نابعة من البيئة .

إن النتائج التي وصل إليها د . هناء عبد الفتاح من خلال تجربته في دنشواى ومن أهمها البحث عن نص ملام يعبر بصدق وبواقعية عن القرية لا بد أن توافقه ملاصقة الكتاب والمسرحين . مثل هذه التجارب والنزول الفعل إلى القرية لخوالة الإستلهام والإبداع ، لتحقيق المعادلة الصعبة بالنسبة للنص الخالص بمسرح القرية .

تجربة « أمنا الغولة »

• وتقول منحة البطراوى صحافية وناقدة بالأهرام وما تجرب في الابراج منها « أمنا الغولة » ، « التعليم »

المسرح إبداع جماعي بسبب تعدد عناصر العرض — هو عملية مركبة إذن وقد بدلت إمكانية الإبداع الجماعي عندما فقد المخرج والمُؤلف حجمه المتسلط معطياً فرصة للممثل في أن يغير عن ذاته داخل العملية أي « تغيير الذات الجماعية المبدعة » .. فمع أحداث طيبة ١٩٦٨ في أوروبا رفض الناس كل أشكال التسلط والقيادة وحدثت تولدات الرغبة في المشاركة في تغيير المجتمع والنداء بأن تكون الجموعة كلها مبدعة .. هناك قائد للنص وخرج ولكن الجميع يقترح وفي النهاية هناك من يصيغ البنية الدرامية وهنالك المخرج الذي يختار المقررات التي تصلح لخدمة الفكرة .

ولكن ... الإبداع الجماعي لم يكن ظاهرة في مصر بعد ، ولن يكونها بالشكل القائم عليه . ويرجع هذا إلى ظاهرة أعم هي ضحالة الثقافة العامة ولأن الفن غائب عن الأذهان فالفن كالعلم .. يجب أن يجتهد فيه المرأة واعتقد الناس على أن الفن تلقائي يؤدي إلى تدهور المخرج الفني عامه ، الفنان المسرحي مطلوب منه أن يكون متقدماً من ألوان الفنون كلها .. (الفن التشكيلي — الموسيقى — الأدب ...) وهذا لا شيء إلا أنها كلها أدواته التي يستخدمها وأنها مرتبطة بكل الظواهر . وصانع النص المسرحي يجب أن يكون كاتباً وفناناً متمكناً من أدواته المسرحية . كانت لي تجربة فاشلة في الإبداع الجماعي .. هي « أمنا الغولة » ظللتها ٦ أشهر بجمع الموارد وترجمت كلية الأداء وفشلنا تماماً في كتابة نص ليس لعدم مقدرنا على الكتابة ولكن لعدم مقدرةنا على ارتجال مواقف كاملة . وتمت محاولات مع عدة كتاب فشلوا في كتابة التجربة وأخيراً كتبت أنا بالإضافة برصيد الأفكار والإحساسات والرؤى التي ارتجلناها

واكتشفنا بعد العرض ان الناس منفصلة عن تراثها فالتجاوب لم يتم بالقبول أو الرفض وإنما بالإنفصال التام عنه .

توجد إمكانية ألا يرتبطخلق الجماعي بالعملية الإيطالية وهذا طبيعي لأن المخرج تم اختياره مؤخرا .. ولكن لماذا نصف العملية الإيطالية وهم يعملون بمثاجتها جمعيا ، والعملية الإيطالية هي سحر المسرح إلى الآن .

المقاطعة ومازق الابداع الجماعي

إن مازق الابداع الجماعي في مصر يتسع وتعتد عوامله إلى عدم وجود ديمقراطية ، فكيف لفريق يعمل في عرض خلق جماعي أن يتبع ويصرح ما يعتقد ويشرّع به ، ونحن لا نستطيع أن نعبر عن أفكارنا وأيضا لا يوجد لدينا شيء هام لنقوله في ظل مناخ تحاول فيه وسائل الاعلام أن تسطع روًانا ووعينا بالعالم . إن تجربة « الفرقـة ٨ » في حزب النـجـم تؤكد هذا الكلام حيث بدأنا في جمع مادة عن « قضية التعليم » من مصر .. جمعنا مقالات عن التعليم وأجزينا إرتجـلات ونقاشات حول أسلوب العملية التـربـوية التي لا تتيح فرصة للـتـلمـيـذـ كـيـ يـعـرـعـ عنـ نـفـسـهـ فالـذـيـ قـالـ المـدـرسـ هوـ مـاـفـ الكـتابـ وـمـاـفـ الكـتابـ هوـ مـاـنـقـولـهـ الـحـكـومـاتـ .. كـلـ حـكـيـ عنـ تـجـارـبـهـ فـيـماـ يـنـصـ رـفـضـ التـعـبـرـ عنـ الذـاتـ وـالـذـىـ لـيـؤـدـىـ إـلـىـ الـلـفـرـوفـ وـالـجـلـينـ وـعـدـ تـبـلـورـ الذـاتـ ، الـذـىـ أـدـىـ بـالـتـالـيـ إـلـىـ عـدـ اـسـتـمـارـ التـجـربـةـ لـحـاجـةـ الـفـرـيقـ الـأـسـاسـيـ لـقـائـمـ وـضـعـفـ قـيـمةـ الـمـشـارـكـةـ فـيـ أـهـانـ الـفـرـيقـ الـذـىـ خـضـعـ لـطـرـقـ تـرـبـوـيـ خـاطـئـةـ هـيـ قـتـلـهـ الدـامـ لـفـكـرـةـ الـمـرـ وـالـذـىـ عـلـ رـأـسـ قـائـمـ مـسـؤـولـ عـنـ تـوـجـيهـهـ ، يـقـابـلـ هـذـهـ التـجـربـةـ تـجـربـةـ الـعـرـضـ الـفـرـنـسـيـ [١٧٨٩] لـلـمـخـرـجـةـ اـرـيـانـ فـوشـكـينـ : فـيـ أـوـلـ عـرـضـ بـيـعـمـ الـفـرـيقـ كـيـابـاتـ منـ الـتـارـيخـ الـفـرـنـسـيـ الـمـطـرـوـحـ مـنـ الـكـيـبـ الـمـدـرـسـيـ وـالـذـىـ يـبـنـيـ شـعـارـاتـ أـنـ الـثـورـةـ الـفـرـنـسـيـةـ شـيـءـ مـجـيدـ وـرـائـعـ وـعـقـلـ للـعـدـلـ .. ثـمـ يـطـرـحـونـ وـجـهـ نـظـرـهـمـ وـهـيـ أـنـ الـثـورـةـ الـفـرـنـسـيـةـ اـحـتوـيـهاـ الـبـرـجـواـزـيـةـ الـفـرـنـسـيـةـ وـلـمـ تـعـدـ ثـورـةـ شـعـبـيـةـ قـدـ اـنـسـحـبـ الـبـاسـطـاطـ مـنـ تـحـتـهـ لـصـالـحـ الـبـرـجـواـزـيـ وـهـمـ يـبـنـيـونـ هـذـهـ النـظـرـيـةـ تـارـيـخـاـ وـوـثـاقـيـاـ . أـعـتـقـدـ أـنـ هـذـاـ الـبـحـثـ فـيـ الـعـمـلـ الـمـسـرـحـ يـخـلـفـ عـمـاـ يـمـ هـنـاـ .

إلغاء الوصاية

• ويقول أحد اسماعيل عزّز بالثقافة الجماهيرية له « الجنس الثالث » « سهرة ريفية » « رسول من قرية تميرة » .

إذا اتفقنا على أنه لا بد من جدول للعمل الفني فأعتقد أنه من المهم دراسة مكونات الجمهور وهو مهـمـ وـمـعـرـفـةـ الـظـرـوفـ الـملـحةـ عـلـ أـنـ يـعـتمـدـ الـمـرـسـحـ عـلـ الـآـمـكـانـيـاتـ الـمـتـاحـةـ ، فـالـقـرـىـ الـبـيـعـةـ الـتـيـ تـبـدـ صـعـوبـةـ فـيـ إـيـجادـ نـصـ مـلـامـ وـآـمـكـانـيـاتـ عـرـضـ مـنـاسـبـ ، كـيـفـ هـذـهـ الـقـرـىـ أـنـ تـكـوـنـ مـسـرـحـهاـ الـخـاصـ !ـ إنـ الـابـدـاعـ الـجـمـاعـيـ كـمـبـحـ فيـ الـعـمـلـ الـمـسـرـحـ يـعـنـ عـلـ الـاـسـتـفـانـ عـنـ كـلـ عـنـاصـرـ الـعـرـضـ الـعـقـدـةـ وـالـتـيـ تـرـتـبـطـ بـالـعـلـبةـ الـإـيطـالـيـةـ ، وـكـذـلـكـ يـتـبـعـ فـرـصـةـ التـكـيـفـ مـعـ آـمـكـانـيـاتـهـ الـخـاصـةـ .ـ إنـ الـابـدـاعـ الـجـمـاعـيـ يـلـغـيـ مـنـطـقـ الـوـصـاـيـةـ وـيـقـعـ أـكـبـرـ إـنجـازـ وـهـوـ أـنـ يـصـنـعـ النـاسـ مـسـرـحـهـ ، وـالـذـىـ سـيـكـونـ قـرـيبـاـ كـلـ الـقـرـبـ مـنـهـ .

فصل في الفن الشعبي أنه من صنع أناس مجهولين من الشعب يصنونه بأنفسهم معتقدين على تضليل الحالات الجماعية وأبداعتهم المشتركة وإقبال الناس على المواد يفوق إقبالهم على الأشكال والأبداعات العصرية وذلك لأن المواد جزء من بنائهم الجمالي .

لم يكن هذا المنهج في المسرح ظاهرة بعد لأنه لن تستطيع تجربة أو فرد تشكيل ظاهرة ولكن إذا كانت الأبعاد حقيقة والعاملون فيها يحاولون السيطرة على الظروف التي تحكم العمل وبتضليل الجمهور والآباء بفعل القوة الابداعية الجماعية للشعب ، وبرعاية الفروق الفردية في الابداع للمخرج أو للفريق وبخبراته الخاصة والاستفادة منها فمن الممكن أن تتصفح الظاهرة .

ففي تجربة « سهرة ريفية » في شيرا بجوم جمع الفريق أحدث المعلومات في الزراعة وحاولنا معًا أن تكون الجملة بما تحمله من شحة انسانية مساوية لمعايشة المثل للتجربة ، تدريبات الممثل ليس كافية في عرض للخلق الجماعي ولكن المعايشة الكاملة للموضوع الذي سيظل على خشبة المسرح هو الأهم . إن معايشة التجربة كاملة والموضع المسرحي يعمل على معرفة امكانيات الفريق لتفجيرها ولتوظيف هذه الإمكانيات سواء في الكتابة أو في القدرة على التخييل أو فيربط المواقف وخلق دراما أو حتى في التجارة . ولممارسة منهج الابداع الجماعي في العمل المسرحي سلمًّاً أعلى درجاته هي التي يقول فيها الفريق — هل سنقتدي منهج الابداع الجماعي أم لا .. ثم سيطرة المخرج على مستوى العمل وفيما بعد وصول الفرقة نفسها إلى البحث عن مواد موضوعها ومناقشته وتصعيده دراميا حتى تصل إلى أعلى درجات السلم وهي أن يقوم الفريق بتنفيذ العرض من الألف إلى الياء .

منهج الابداع الجماعي في العمل المسرحي ليس مرادفاً لشكل المسرح المفتوح فكل تجربة لها منطقها الخاص . فانا في مدينة سوف أستطيع عمل عرض جماعي على خشبة المسرح وفي قرية سوف أعرضه في ساحة . إن منهج الابداع الجماعي لا يتشرط خضوعه لشروط جمالية خاصة وإنما جماليته تتبع من شكل التجربة نفسها .

الذات من خلال الوجودان الجماعي

• ويقول أحد مختار ممثل وخرج له « مارصاد » « جرس إيكواس » .

فنون الإنسان عامة فردية — الشعر ، الموسيقى حتى الرقص وإن يبدو جماعيا إلا أنه محصلة الابداع الفردي لكل راقص وبالتالي فهذا ينطبق على المسرح .. لكن وبنداخل الفنون وتحرك قوانين العالم وعلومه إلى الإمام أصبح لكل نوع من الفنون قانونه الخاص من التطور والمسرح خضع لاسهامات متعددة لاثراء مفاهيم عمله كان أحدها مؤخرا إسهام سانتالافسكي — ولكن لنتفق أولا على أنه لا يمكن أن يتم عمل مبدع دون فنانين سواء كان هذا العمل فرديا أو جماعيا ، فالابداع الجماعي ليس عبارة عن مجموعة من الأفراد الذين يعتقدون وجهات نظر هي في الأساس سياسية ثم تمسح من أجل توصيلها للجمهور ، كما أنه ليس حفلات سير وأنشطة إنسانية عابرة وغير مؤثرة ... كان من الممكن أن تكون رؤى وتدريبات إعداد الممثل التي خضع جيل من الممثلين لها واستفاد منها في حياته الفنية والتي كانت على

يبد . نبيل منيب — كان من الممكن أن تكون هي البداية الصحيحة ، فقد تعلمنا من هذه التدريبات أن المثل غير ثانوي في العرض وأنه يمتلك إمكانيات لانهاية لها ، وهو المسؤول عن تفجير هذه الإمكانيات . تعلمنا أن المبدع الجماعي يجب أن يعد جيداً لهذا بتدريبات شاقة على الصوت والحركة والاحساس بالجموع وكان لدينا جميعاً يقين بأنه لو طلب من أحدنا أن يطير فسيطير .

إن المبدع الجماعي شخص خاص جدا .. هذا الذي ارتضى لنفسه أن يعبر عن ذاته مع الجميع ونحن أمام فنان قديس لا ينتظر مجده الخاص وأثنا تحقيق العمل ككل ، ولكنكي يكون هذا الفنان قديساً يجب أن يهد بالكهنوت الفنى بدرجاته المتعددة .

غير التدريبات الشاقة مع د . نبيل منيب والتي كانت تستند إلى العديد من النظريات والعلوم — علم النفس — علم الاجتماعى — اليوغا ونظرية انتا جيمعاً غرائزياً فنانون وما على التدريبات إلا تغليصنا من كل الشوائب التي تعيق حركتنا كفنانين ، فكان تدريبات خاصة بجسمنا وما يعوق حتى يكون منداحاً وحراً ، ثم الصوت وتدريبات على اطلاق خيالنا وتركيزنا ومشاعرنا ولكنكي نتعنت تماماً . عبر هذه التدريبات والتي كانت تطلب من الممثل أن يفعل كل شيء عود الفريق المدرب أن يكون متواحداً مع الآخرين ومدرباً على الاحساس بالجموع بل وبالحمد على خشبة المسرح ... لقد خصصنا هذه التدريبات لتعلم كيف يكون وجданنا جميعاً .

لقد اتجهنا بعض العروض وكنا نطلق عليها « الفروض » كنا نفترض حدثاً ونقوم بتمثيله وتأليفه وعرضه على الناس ولكن ببروقراطية المسارح لم يتسع صدرها لنكمel ما بدأنا في قاعاتها .

كيف نستعيد الجمهور للمسرح ؟

• ويقول يوسف إسماعيل مثل بالثقافة الجماهيرية .. وله « سهرة ريفية » ، « الجنس الثالث » .
إن طاقتى الحقيقة كممثل لم تتجه إلا في تجارب الابداع الجماعي فالتشيل في عمل يشاهد الفرد تصادعه منذ البداية كتابة ثم مناقشة ثم ارتجالاً وأخيراً عرضاً ، يختلف عن التشيل في نص مكتوب مسبقاً وخرج قائد يفرض على الممثلين وجهة نظر النص ووجهة نظر رؤيته الخارجية . معظم النصوص المسرحية التقليدية لا تغير إلا عن جمهور واحد هو جمهور المدينة أما كتابة وجدان الناس وأحلامهم فهو السبيل الوحيد لإعادة جمهور المسرح له وإحساسهم بأن هذا العمل ليس منفصل عنهم لأنهم شاركوا فيه وشاهدوهوا مداخل إعداده .

إن منهج الابداع الجماعي في العمل المسرحي يتيح لنا فرصة الوقوف على التراث الشعبي المخزون في وجدان الناس ، هذا التراث بكل مواده الخصبة : الأغاني الشعبية ، الموال ، الحواديت ، الحكايات ، كما أنه يعمل على خلق واكتشاف جوانب الناس الفنية في الكتابة أو التشيل اخ ..

مسرح المناقشة والسؤال الدرامي

• ويقول عادل العليمي مخرج بالثقافة الجماهيرية وله « إلنار » « إدارة عموم الزير » .

انطلقت في سنة ١٩٧٦ تحت تسمية « مسرح المناقشة » — لإعداد نص « الناس في البلد » وقد كانت تيمتها الأساسية الاستقلال الذي يتم في الجمعيات . وأنباء المناقشات الأولى للنص والتي كانت مفتوحة على فريق العمل والجمهور مما حدث تعديلات كثيرة في النص حتى أتّر حواً أمّا تعامل الشخصيات وطريقة نطق الألفاظ مما جعل النص في النهاية مهيأً للعرض وعاكساً للواقع بشكل صادق . لقد أعادوا صياغة النص بما يعبر عنهم وينس حياتهم اليومية .

وطرحت بعد هذا ما يسمى « بالسؤال الدرامي » أثناء العرض وأعني به تدخل الجمهور فيما يحدث على خشبة المسرح بالمناقشة وما هي الحلول الدرامية للحدث ... ووصل الأمر إلى أنّهم اتّر حواً أكثر من نهاية للعرض في فترة عرضه وكلها نهايات تقرب من تحقيق مفهوم « العدل » من وجهة نظرهم .

في عرض « إدارة عموم الزير » كانت أحاوّل التجريب في إعادة علاقة العرض بالمعمار المسرحي وكيفية عمل مفردات بعية واستغلال سينوغرافيا المكان فلم نضع أي قطعة ديكور بداخل وكالة الغوري ولكننا إعتمدنا على استخدام إكسسوارات بعية بسيطة . ولم أقم في هذا العرض إلا بالصياغة الدرامية بعض المواقف بهدف ضبط إيقاع العرض .

وعندما فكرت في عرض « النار » كنت أتبّنى فكرة إيجاد لغة مسرحية بصرف النظر عن النص فبدأت العمل بدون نص وحصلت على تيمة العرض وهي قصة حقيقة لمريضه من مريضات الزار ، وجعلنا كل ما يتعلق بأناشيد الزار والأدب الشعبي والرق ، وكذلك مشاعر ووجدان مرضى الزار ، وتكون النص بما يزيد عن وريقات وتمت مسرحة للمادة المتجمعة فكان محققاً لنفرجة مسرحية لا نص مسرحي .

وهناك تجربة نعدها من سنة في بيت ثقافة الشرفاء بالقناطر ، وهذا البيت مشكل على هيئة دوار عمدة وبه ساحة واسعة فقد ترددنا على القرية لجمع الحواديت والتيّمات ووجد مؤلف متفرغ لصياغة تلك الحواديت ..

وبالطبع قبلنا بمحكيات راسخة في وجدان القرية ولم تذكر في التاريخ .

فهناك حكاية عن ان الفلاحين صلوا يوم الأربعاء بدلاً من الجمعة كإحدى أشكال المواجهة لدفع الجباية التي كان يفرضها نظام الالتزام أثناء فترة محمد علي . لقد أخذ المؤلف ما يشابه هذه التيمات وعناصرها التاريخية وانتقى منها ثلاثة حواديت لتقديمهما في ثلاثة فصول كما كان يحدث في سامر الفلاحين والذي ابقرض من ٥٠ سنة .

ولتكنى اعتقد في النهاية ان العمل الابداعي هو عمل فردى فالفنان يتصور العالم ويعكسه .. من الممكن أن يلجم إجل جمع مواد ومعلومات كما يشاء ولكنه في النهاية يجب أن يكون هو العاكس الوحيد .

● يقول أحد كمال مثل وله « يوم المعلم » و « التعليم » *

كنا نعلم بأن تكون فرقة «مسرح الشارع» وبالفعل شاركت «منحة البطروفي» في تجربة عرضها «التعليم» التي لم تستمر أكثر من ستة أشهر ثم توقفت . فالخلق الجماعي يحتاج إلى نمط خاص من التدريبات والتجهيز الفني والمقولة على التوحد في المجموع والتوزان العام فيه . ونستطيع من هنا أن نقول أنه لم يحدث ابداع جماعي بالمعنى الدقيق فكلها كانت محاولات شبه جماعية لا يزال عنصر واحد هو الخارج .

مسرح حرب الشوارع

يقول فاروق عبد القادر ناقد مسرح «عن تجرباب الابداع الجماعي في المسرح» ربما يدا أن هناك لونا من تناقض المحسود في تعبير «الابداع الجماعي» من حيث أن الابداع دائماً عمل فردى في جوهره وإن العمل الفني الناتج عن عملية الابداع تلك إنما يحمل خصائص صاحبه بالذات ، لكننا لو وضعنا في الاعتبار أن المسرح - بطبيعته - فن مركب لا بد لتجسيده من تعاون مجموعة من الفنانين والفنين جاز لنا أن نتحدث عن «ابداع جماعي» .

وأود أن أشير إلى أهم التجارب التي قدر لي أن أعرفها من المسرح العالمي : - هناك أولاً ماتخيل إلى أنه أهم هذه التجارب : أعني اعلاد فنان المسرح الانجليزي بيتر بروك لمسرحية بو . اس (U.S) السنييات ١٩٦٦ .

لقد بدأ مع أعضاء «الرويدل شكسبيرو كمباني» العمل حول فكرة لم يكن لديها سواها وهي : إذا قلت أنك مهم الآن بما يحدث في فيتام .. كيف يؤثر هنا على الطريقة التي تقضي بها يومك ؟ وللإجابة عن هذا السؤال تابعت مراحل العمل على التحو الذي تسجله روايات منشوراتان لأثنين من أعضاء الفريق مع نص العرض « وقد قمت بترجمة العمل كله ونشر في « روايات الهملا » ١٩٧٠ » وفي مراحل العمل نلاحظ شيئاً هاماً : الأول هو وجود كاتب مسرحي بين أعضاء الفريق يرسم لهم في المناقشات ، وينكتب على العمل في المواد التي تزور بها من جانب بقية الأعضاء ، ثم مجلس إل الممثلين . وبكتشف المادة أثناء البروفات . وبالنسبة لهذا العرض كان تشارلي وود هو الكاتب المسرحي الذي أعد النص . الشيء الثاني هو درجة الجذبة من جانب المشاركون جديعاً أكثر من عشرة شهور متالية وهو يجمعون المادة ويجهرون التدريبات ويكتحرون كدحا شاقاً ، وصل في الفترة الأخيرة إلى قضاء أكثر من ستة عشر ساعة كل يوم في عمل متواصل ، ويأخذ كل عضو من أعضاء الفريق « واجباً » يؤدبه يوم العطلة الأسبوعية . وأعتقد أن العرض لم يكن ليكتسب تلك الأهمية لو لا الجدية والكدح وروح الفريق وطموح الجميع لتقديم عمل مختلف عما هو سائد .

وهناك ثانياً تجربة مايعرف - على العموم - بمسرح اليسار الجديد ، أو مسرح حرب الشوارع وأهم فرقه في الولايات المتحدة . إن هذه الفرق تنظر إلى العرض المسرحي من حيث هو عمل سياسي - جماعي وهي تقدم عروضها حيث يتجمع الناس : في الجامعات والشوارع والأسواق وساحات المصانع ، وهي تقدم أعمالاً « راديكالية » لها قضية واحدة تعرض مختلف وجهها ، وهذه الأعمال لا تقف عند حد « التعليم » أو « التدوير » بل تتجاوزها إلى التحرير والاثارة ، ويعتقد أصحابها أن

كلمة الدعاية أو «البروباجندا» لم تعد شيئاً منفراً في قاموس الفن ، والعرض المسرحي شكل من أشكال العمل السياسي مثل تنظيم مظاهرة أو اضراب أو العمل على تبيعة الجماهير لاتخاذ موقف ضد سلطة قاهرة . ويلتقي معظم أعضاء هذه الفرق لاعداد عرض ما يسمون به في التعبير عن موقف أو الدعوة لا ضراب أو مظاهرة ثم ينبعسون في ألوان أخرى من النشاط السياسي ، وهذا بدوره يحدد الطابع العام لتلك العروض : فمن حيث ظروف انتاجها ، والمكان الذي تقدم فيه حيث لا يدفع المفترج مقابلأ لما يرى . كذلك من حيث الاتجاه السياسي للمشاركون فيه ، هو طابع غير احتراف ، لانقسام فيه للعمل ، كل شيء يتم جماعيا ، وثُلُّمس مشاركة الجمهور فيه . وهذه الفرق ترى أن المسارح التقليدية تعبّر عن وجهة نظر في العلاقة بين المجتمع والواقع الاجتماعي ، ويشرّط الانفصال بين الحدث على الخشبة والجمهور في الصالة إلى أن الواقع الاجتماعي الذي يتكتشف أمام أفراد المجتمع لا يمكن التأثير فيه أو تعديل مساره ، أما هذه الفرق فترى أن ترسّي مفهوماً آخر هو أن هذا الواقع الاجتماعي ، كما تصنّعه الجماهير فإنها أيضاً يمكن أن تغيره وأن تحكم فيه بالعمل الجماعي .

وتحتاج إلى أخرى يمكن ان تدخل في هذا السياق : تجارب فنانة المسرح الانجليزي جوان ليلى وود ، وتجارب مسرح « الواقع » و « المسرح الحي » كلها تتيح الفرصة للمشاركة الجماعية من جانب أعضاء الجماعة في الناتج النهائي للنشاط وهو العرض المسرحي .

لكن السؤال الذي تتعلق بإجابته دائماً أهمية العمل وجذارته هو : لأي هدف تتجه هذه المشاركة الجماعية ؟ فمن هذا السؤال تتفرع العديد من الأسئلة الأخرى : على أي شيء يجتمع هذا الفريق ؟ ثم : هل تمثّلوا تراث المسرح التقليدي تماماً ، ثم لم يجدوا فيه ما يلبّي حاجاتهم التي يهدفون لتحقيقها من العمل المسرحي ؟ .

فيما يتعلق بالتجارب المحدودة التي يتوجّه إليها السؤال ، فإنني لم أر إلا عملاً واحداً قدّمه أحد اسماعيل في ساحة احدى القرى : لم يكشف لـ العمل — على أية حال — عن سمة خاصة جاءت نتيجة جهد جماعي ، بل كشف عن سمات أخرى ، ترددت في أعمال سابقة لتحقيق ذات الأهداف أو أهداف أخرى ، كما كشف عن وجود شخصية فرد مسيطر على كل عناصر العمل : من الكلمة إلى الحركة إلى استخدام العناصر .

الإبداع الجماعي والتجريب في المسرح المصري

بهاء المرغنى

لم تكن مقوله «الإبداع الجماعي» تحمل في ذهني أكثر مما تحظى به الدلالة المباشرة لهذه المقوله .. فالمسلسلة لا تتعذر أكثر من الذهاب إلى قرية ما ، ثم التفاعل مع أفراد الفرقه التي ستكونون مع بدايه تنفيذ هذه التجربة ، ثم في نهاية المطاف تقديم عرض مسرحي ذي نوعية جديدة . ولقد كان التصور الأولي لهذه النوعية الجديدة منحصراً في مشاركة أعضاء الفرقه في التأليف والإخراج وكذلك باقى مفردات العرض الذي سيقدم .

ومع بداية إجتماعي بعد من أهل قرية شما /منوفية الخبيث للتمثل والمسرح لتنفيذ عرض مسرحي يعتمد على أسلوب «الإبداع الجماعي» في عام ١٩٨٥ ، صارت تلوح في ذهني وخيالي مقوله «الإبداع الجماعي» «بآفاق وملامع جديدة . ومنذ ذلك الحين ، أيقنت أن التعرف الحقيقي على هذه المقوله لن يبدو واضحاً إلا بالدخول في التجارب المسرحية العملية .

وبعد مشاركتي العملية في تجربتين مسرحيتين تم إنجازهما وفق أسلوب «الإبداع الجماعي» ، وبعد الإنغماس في موقعين مختلفين من الوطن (قرية ، حتى شعى بالقاهرة) على مدى أكثر من عامين في حaulة لتخليق عروض مسرحية ذات طبيعة فنية جديدة : أستطيع الآن طرح حصيلة ما تجمع لدى من أفكار وتصورات ، من مشكلات وحلول ، من هموم وأمنيات حول الواقع المسرحي المصري وحول هذا الطريق الوعر من التجريب المسرحي في مصر .

• الواقع المسرحي السائد ويدور التجريب :

في ظل إستمرار تخلف وركود الصورة العامة لحركة الفن المسرحي المصري ، وفي ظل هيمنة نوعيات المسرح الرائج والمألوف ، تلك التي ترتبط إرتباطاً وثيقاً بقيم وأساليب المسرح التجاري ، أمسى الواقع المسرحي في حالة يرثى لها . بل ، وتبعد الصورة أكثر قامة مع الدور الذي تقوم به وسائل الإعلام والثقافة السائدة لفرض هذه الأعمال « المسرحية » لتكون مقياساً فاسداً وحاكماً لخنود تفاعل الجمهور مع فن المسرح . وتكون المقصة تشويب وإفساد المحواس الفنية لدى الجمهور ، والزج بالفن المسرحي ليزاحم التوادي الليلية في تقديم المتوعات والمقفلات والمؤافن التئليلية المبتذلة .

رغم هذا وفي ظل كل هذا ، تظهر محاولات التجريب المسرحي التي يقودها الفنانون ذوو الموقف الفني المخالف من هواة أو أنصار مخترفين ، تظهر هذه المحاولات لتصيف واقعاً مسرحياً موازياً .

ولكن حتى هذا التجريب يتجه وفق أهواء وخيال ووعي منتجيه ، وهكذا تعدد التجارب الجديدة وتفاوت في نفس الوقت وفق طريقة ومعنى مانقدمه من أعمال مسرحية . ويصبح الفارق العميق في تقييم هذه التجارب الجديدة هو مدى حساسية ووعي هذا الفنان التجريبي أو ذاك بقضية الفن قضية المجتمع منعكسة في العمل المسرحي . وهذا الفارق يستوعب بالقطع مستوى إكال الخبرة والأدوات الفنية هؤلاء الفنانين .

• تيارات التجريب في المسرح المصري :

يمكنتني أن أميز — في حدود ما شاهدت وفيما أعرف — تيارات أساسين جرت فيما معظم محاولات التجريب المسرحي في مصر .

التيار الأول وهو المُعتمد في تجربته على تعظيم وإبراز دور الشكل في عملية الخلق المسرحي . وهذا يستتبع وضع الإهتمام المركز على اللون والضوء والمؤثر والتشكيل الجسدي للممثلين .. الخ ، بإعتبار أن هذه هي مفردات اللغة الفنية للمسرح التي ينبغي أن يمارس فيها التجريب .

هذا التيار يعتمد في تأثيره الفني على ما ينتجه المسرح الغربي من منجزات فنية وتقنية ، ومن مدارس مسرحية لها تجاربها المستقرة ؛ لها كذلك أسلوبها الخاص في خلق القالب الفني والتشكيل الذي يحدد بدوره كيفية استخدام هذه المفردات .

وتعددت أشكال التجريب ضمن هذا التيار إعتماداً على القوالب المسرحية لهذه المدارس . ظهرت المسرحيات التعبيرية ، والرس giole و السياسية « الكباريه السياسي » والملحمة والبطقية .. الخ .

ويرجع الفضل لظهور واستمرار تنوع هذه المحاولات التجريبية إلى ما يمكن تسميته بـ « مسرح النخبة » حيث تولد هذه التجارب في أوساط الجمهور المهم بالثقافة والفن والسياسة الذي يتلقى هذه التجارب ويفتعل معها وبخوض بعضها .

أما التيار الثاني فهو الذي يبرز على أصداء الدعوة للبحث عن هوية خاصة للمسرح المصري أو العرق عموماً ، وما يعنيه ذلك من المطالبة بضرورة فصل مسيرة المسرح العرق عن تيار المسرح الأأم /

المسرح الأوروبي ، ومحاولة اكتشاف لغة مسرحية خاصة من خلال إستلهام الوجدان الجماعي العربي ، تارياً وتراثياً وفولكلورياً . وبالفعل ظهرت محاولات تجريب عديدة في مصر كصدى لهذه الدعوة على مستوى الكتابة المسرحية ، وفي عدد من العروض التي قدمت رؤيتها الفنية وفقاً لهذا المنبع . بل وأضيفت مفردات فنية تراثية وفولكلورية في أعمال كبيرة .. فأصبح من المأثور مثلاً ، استخدام الأراجوز وخیال الظل وشاعر الربابة وأشكال الاحتفالات الطقسية والحكوانى كمفردات جديدة تظهر في مسرحيات عديدة لاتضوی تحت هذا التيار .

ويمكن أن نلحظ على صعيد بعض البلدان العربية (لبنان ، المغرب ، تونس) محاولات مسرحية تبني جوهر هذه الدعوة ، بل وتعده حبود المحاولات المصرية . فقد إستطاعت الدعوة لمسرح عربى أن تجد هناك أصداً أوسع في مجال التجريب ، وكذلك في مجالات النقد والتقطير الجماعي لهذا الإتجاه . فلقد تكونت هناك فرقة مسرحية مستقرة — تقريباً — تتنبج عروضاً في تواصل ، وتصدر آراءها حول ممارستها الفنية لهذا التجريب . وبالفعل تنوّعت التجارب في هذه البلدان وإنختلف كذلك ، منطلقات وآفاق كل فرقة (مثلاً ، اختلاف موقف كل من فرقتي الحكوانى اللبناني والإحتفالية المغربية حول الموقف من المسرح الأوروبي) .

وعلى الرغم من اختلاف وجهات نظر هذا الإتجاه في الأسباب التي تدعو إلى البحث التراثي أو الأسباب التي تدعوه لمقاومة التراث المسرحي الأوروبي . إلا أنه في الحقيقة لا يمكن تغافل ما أحدهما هذه المحاولات المسرحية والأراء التي صيغت حولها من دوّى آثار الحيوية والدهشة في أوساط المهتمين بالتجريب المسرحي في الوطن العربي عامه .

• الإبداع الجماعي كتجريب :

ويأتي « الإبداع الجماعي » كافية جديدة للتجريب المسرحي في مصر . وبالطبع « الإبداع الجماعي » (أو العمل الجماعي أو التأليف الجماعي أو المشاركة الجماعية) كأسلوب في ثقت ممارسته في أوروبا مع فرقة السينييات في تجربة جوان ليتلود وتجربة بيرن بروك المسرحية^(١) واستجابة فنية لظروف سياسية واجتماعية محددة . وكذلك مع بداية السبعينيات استخدمته بعض الفرق في الأمريكتين وإن بطرق مختلفة ، كمسرح السرى في أمريكا ومسرح المقهورين في ببرو^(٢) . أما بدايات التجريب في الوطن العربي فيمكن أن نرصدها مع أواخر السبعينيات في فرقة الحكوانى اللبنانية^(٣) . وفرقة قرية شبرا بمفهوم المصرية ، وإن سبقتها بعض محاولات جنحية في بعض القرى لم يتلور معها هذا الأسلوب ويكملا .

(١) بيربروك « المساحة الفارغة » ، ص ٤٦ ترجمة فاروق عبد القادر ، دار الهلال ٨٧ صدر الكتاب الأصل في طبعته الأولى عام ١٩٦٩ .

(٢) سمير سرحان « تجربة جديدة في الفن المسرحي » ص ٢٠١ ، ١٢٦ مكتبة غرب ١٩٨١ .

(٣) اليان الأول لمسرح الحكوانى اللبناني — مايو ١٩٧٩ .

ولا يمكننا أن نجزم بأن تجارب الإبداع الجماعي التي قدمت حتى الآن في مصر — وهي قليلة — يمكن أن تشكل ظاهرة فنية . وليس الفرض من كتابة هذا المقال هو تقديم مبررات وحجج لإثبات هذا . وإنما يظل ضرورياً إستخلاص الأفكار والتائج من التجارب المخاضة أياماً ما كان عددها .

• الإبداع الجماعي والواقع الحى :

من خلال الخبرة العملية ورصد كل ما كتب عن تجارب الإبداع الجماعي أو حتى عن التجارب الجينية التي سبقتها ، يمكن رصد بعض الصعوبات والشروط والحقائق الأساسية : تعدد أولى الصعوبات في العمل بأسلوب الإبداع الجماعي هي صعوبة تكوين الفرق المسرحية المستعدة لتنفيذ مثل هذه التجارب .

ولماذا لا تتحقق تجربة الإبداع الجماعي في أوساط « مسرح النخبة » بالعاصمة ! إن قوام أي فرقة مسرحية يعتمد بالأساس على وجود الممثلين ، وحيث أن مثل « مسرح النخبة » منشغلون في التجارب المسرحية مضمونة النتائج ، وحيث تعود عدد غير قليل منهم على تكرار التعامل مع الشكل الجاهز من التجريب . وحيث المخرج الذي يستطيع في كل لحظات التجربة أن يصدر أوامرها الفنية لهم ، وحيث أن أسلوب المناقشة أقرب عند عدد غير قليل منهم بضرورة إثبات الذات فوق الإعتبار الموضوعى للمناقشة . كان على العاصمة / النخبة أن تنبذ حاولات الإبداع الجماعي إلى خارجها ، حيث التحرر والتعامل مع الواقع الحى وجهاً لوجه .

ومع الممثلين المبتدئين والأشخاص الخبيثين لفن التأثير بالسلبية تكون الفرق المؤهلة لتنفيذ هذه التجارب والمشاركة في خلقها . وحتى تتحقق الفرقة هدفها ، فلا بد للأعضاء من الإندماج في فريق واحد متجانس يستمر إتحاده بغرض إنجاز عمل واحد لفترة زمنية قد تزيد على السنة ، وما أكثر المشاكل والعقبات الفنية والإدارية التي يمكن أن تحدث طوال هذه الفترة والتي يمكن أن تنسف التجربة قبل إتمامها .

إن طبيعة الإبداع الجماعي النوعية ، إذن ، تكمن في إبعادها عن « مسرح النخبة » ، وتضيق بعلمسها العميق مع الواقع الحى والجمهور الأوسع . وعليه ، فلا يمكن تغافل الطابع الإجتماعى الخاص لتجارب الإبداع الجماعي سواء من حيث حرارة التأثير — من الوسط المحيط — المصاحب دواماً لمرحل التجربة ، ومن حيث الكيفية التي يعكس ويتجسد فيها على مستوى التعامل مع مفردات اللغة الفنية للمسرح .

• الإبداع الجماعي وقادن التجربة (أو المؤثرون فيها) :

من خلال الالتزام بضرورة التجريب في أماكن وأوساط حية وبكر لها ما يخصها وما يميزها عن غيرها ، ومن خلال الالتزام بضرورة البحث الفنى بأسلوب المشاركة الجماعية في تأليف وغو العمل

المسرحى : يجد قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) نفسه فى مواجهة أقرب مع الواقع الحالى .. ويكون الواقع الحالى هو البداية وهو أعضاء الفرقة وهو كذلك الوسط الذى تتم خلاله التجربة الفنية .

يقطن قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) لهذا الطابع الخاص – سواء بواعي أو بغير وعي – وينغمس فى الوسط المحىيط ليحفظ للتجربة سخونة تفاعلها مع الواقع المعاش ، وفي ذات الوقت يساهم فى الكشف عن الكىفية الفنية التى ستلامح خطياً مع ما أكتشف من مفردات أولى لـ « تيمة » العمل الأساسية .

وتكون نقطة البداية الفنية : البدء بدون مصادرات أو ثوابت مطلقة سابقة على الإنفصال التجربة .

• الإبداع الجماعي والمغامرة الفنية :

وحيث لا يوجد نص مسرحى مكتوب ولا قالب فنى جاهز تكون المعضلة / المغامرة الفنية .

فمن عدم التقيد بموضوع معين ، أو بشكل جاهز يصاغ فيه الموضوع تكون مغامرة الصياغة المسرحية . من خلال الموارد والأحداث المتباينة يوجه قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) هذه الموارد فى المناطق التى يستشعر فيها طاقة فنية خفية . ومع التفتيش ومحاودة إكتشاف الحوادث و « الحوادث » والمواضيع . والأماكن وحتى أحلام وخيالات المشاركين ، بهم التوصل إلى « التيمات » الأقرب لحدود الفن ، والتى تتواصل كذلك مع إحسان وخيال ووعى المجموعة وباستجلاء الملاعن التفصيلية لهذه « التيمات » يصبح إكتشاف « التيمة » الأساسية للعمل قريب النزال . ثم تنصهر في ثنايا هذا الإكتشاف كل « التيمات » الفرعية المكتشفة من قبل .

وتبدأ مراحل الصياغة والتدربيات الحرفية سواء للكتابة المسرحية أو لتنفيذ مائت صياغته على مستويات الأداء والحركة والتصور المسرحى لهذه الجزئية أو تلك فى إطار التصور المسرحى الكلى الذى تتضمن آفاقه بدءى نجاح فريق العمل فى اكتشاف الجزئيات ، ونجاحه كذلك فى خلق التصورات المسرحية الجزئية . هنا يجب أن ننوه إلى النور المهم الذى يبغي أن يلعبه قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) لقيادة الموارد والتدربيات والارتجالات كى تصل إلى غايتها بنجاح وكى تسلم هذه الجزئيات للمراحل التالية بسلامة وإنسجام .

ولكى تنجح هذه المغامرة فى خلق إطارها المسرحى الملاحم يجب على قائد التجربة أن يهى ضرورة تحرره من آية أشكال مسبقة عن الإطار الفنى للعرض . أى عليه أن يحررها على عدم التقيد بقالب مسرحى معين . يجب عليه أن يتأقى حتى تظهر الملاعن الأولى لـ « تيمة » العمل أثناء بدايات التجربة . وهذه الملاعن تستطيع أن تدفع لإكتشاف القالب الذى يتلام مع طبيعة « التيمة » الأساسية .

• الإبداع الجماعي والإبداع الفردى :

عدم وجود نص جاهز ، عدم وجود قالب مسبق ، ولكن وجود المكان المعين والأشخاص

المرتبطين بهذا المكان ، وقائد التجربة : هذه هي معادلة اكتشاف ملابع العمل المسرحي الجماعي . هنا تثار نقطة هامة جداً .. كيف يكون الإكتشاف لل قالب وكتابة النص جماعياً رغم وجود القائد الذي يحمل وعيًا وخبرة فنية تميزه عن بقية المشاركون في التجربة ؟

إن المشاركة الجماعية في خلق ومتابعة العمل المسرحي وهو يتم لاتنفي مطلقاً فردية الإبداع . ويحث أنه من غير المعقول تصور ضرورة مسالمة كل فرد في الجماعة بقطب متساو في عمليات الإبداع المختلفة التي يخوضها العرض المسرحي . تبقى ، إذن ، ضرورة الإبداع الفردي حتى في مجال الإبداع الجماعي .

فمع وجود التميزات في أي مجال من مجالات الإبداع الفني المسرحي لدى بعض الأفراد في الفرق ، يجب على قائد التجربة أن يمنع هذه التميزات الفرصة للتجريب والإنتاج الفني . وينبغي أن يسمح جو الاجتماعات والتدربيات بإظهار هذه التميزات والتنقيب عنها ، وأن يفسح آفاقاً جديدة لنموها وتعمقها في إطار مشاركة المجموع في التفاعل معها وإبراز ما يعيقها وما يميزها .

إن الجماعية في الإبداع لاتعني نفياً للإبداع الفردي . وإنما هي تضطهه في إطار حركة المفردات الفنية وتطورها أثناء العمل ، وكذلك في إطار المشاركة الجماعية لخلق ومتابعة العمل المسرحي وهو ينمو وبكتل . هنا يجب أن نفهم الجماعية في الإبداع ببنائها وحدودها النسبية .

وعليه ، فيمكن القول أن مستوى الجماعية في الإبداع يختلف من تجربة إلى أخرى ، وإن من يشاهد عرضاً من عروض الإبداع الجماعي يستطيع أن يشعر — بقليل من الخبرة ونخاسته الفنية المفردة — مستوى المشاركة الجماعية للفرق في هذا العرض أو ذاك . فحدود الجماعية تعكس بلا شك في النتож الفني النهائي لكل تجربة من هذا النوع .

إن نسب النجاح والفشل في تحقيق إنسجام فني لكم تداخلات المشاركون في العمل مرهونة بمستوى وعي قائد التجربة (أو المؤثرتين فيها) بطبيعة العمل المسرحي الذي ينمو أثناء التجربة . وإن نسب النجاح والفشل في تحقيق ذوبان جماعي إبداعي مرهونة بمستوى الحساسية الفنية لقائد التجربة (أو المؤثرتين فيها) .

إن قيادة تجربة الإبداع الجماعي المسرحي تقتضى درجة عالية من المرونة الفكرية وقدرة جادة على الإلقاء والإقناع . وتقتضى كذلك ، واستعداداً وقابلية للتاثير بالعميق من رؤى وإحساس المشاركون في التجربة . إن توفر هذا الشرط يتيح الفرصة لنشوء ما يمكن تسميته بـ « الديقراطية الفنية » .

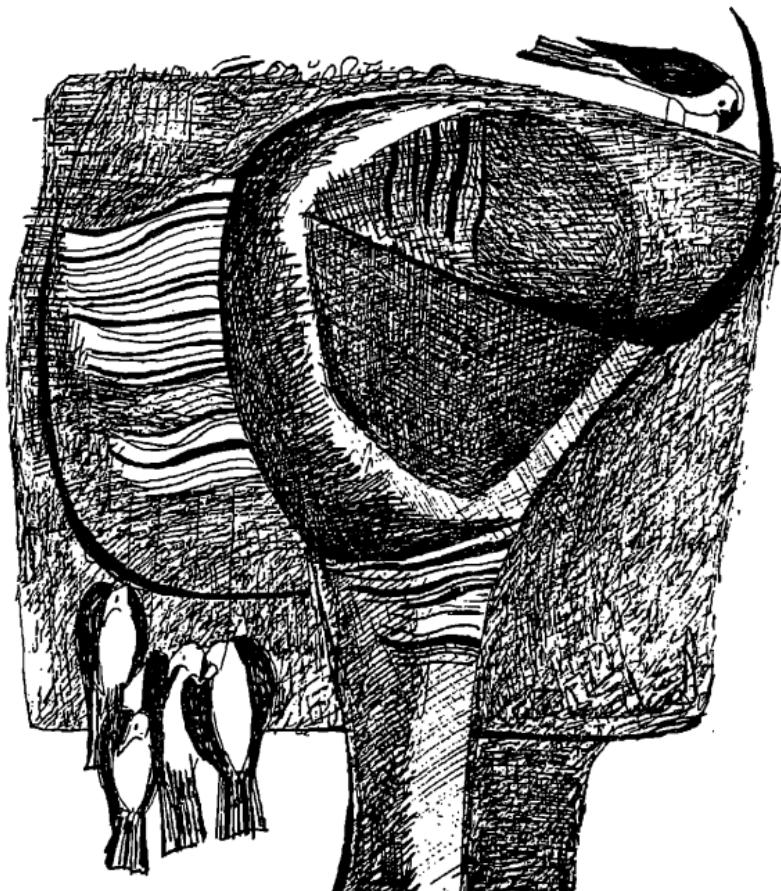
إن « الديقراطية الفنية » تفتح الباب لكل المساهمات والإجهادات والآراء ، ولكنها في ذات الوقت تقوم بعملية تصفية وتنظيم وتكثيف لكل ما يمكن إضافته للبناء الفني للمسرحية .

وبالطبع سيتولى زمام إدارة هذه الديقراطية من هو أكثر خبرة وفناً ووعياً . وهذا يمكن أن يثير خلاف الإنقراص بالسلطة الفنية للعمل ، أو خلاف تقول المسألة إلى ممارسة شكلية للديقراطية تحول

الجماعية على اثراها إلى إطار فارغ لا يحوي غير القليل من الملام الجديدة التي يمكن أن تتحققها هذه التجارب . ونكر أخيراً ، إن ذلك مرهون بمستوىوعي وخبرة قائد التجربة (أو المؤثرون فيها) من جهة ومستوى عطاء وتفاعل ووعي الفرقة المشاركة من الجهة الأخرى .

• الإبداع الجماعي مستقبل وأفاق :

وبعد هذه القراءة للجوانب المختلفة التي أثارتها مقوله « الإبداع الجماعي » المسرحي ، تبقى أهمية الإشارة للآثار والتائج التي يمكن أن تحدث لو استطاعت هذه التجارب المسرحية القليلة وهذه الأفكار والكلمات القليلة أن تزداد وتكبر عبر الزمن المحتد حتى تحدث تأثيراً ملماساً في الواقع المسرحي المصري .



الأغنية « الجماعية »

د . فتحى الخميسي

راحت أزمة الموسيقى العربية تثير وبشكل متزايد اهتمام — المثقفين ، ليس في بلد واحد وإنما على امتداد الرقعة العربية . وقد تطرق بعضهم لضرورة العثور على مخرج ، وكان ذلك هو : « الأغنية الجماعية » .

وذلك مسأله لا يمكن استيفاء دراستها وفض كل مغاليقها في حدود حلقة دراسية واحدة ، ومن ثم لا بد من تقسيم الجهد ليسني مثلاً في دراسة أخرى تناول مفهوم « الجماعية » في عمومه بالتدقيق ومقابله بـ « الفردية » في الفن الموسيقي وكشف علاقة ذلك بالعام والخاص ، والتعرض بعد ذلك للأنمط الموسيقية العربية من موشح أو قصيدة أو معزوفة أو نشيد تتميز ما يصلح منها لصفة الجماعية (أو مقابلتها الفردية) ... الخ .

بداية نقف عند الكلمة « جماعية » لمؤكده :

انه لا يوجد شكل موسيقى محدد يصلح للاسم « جماعي » ، وكذلك لم تعرف ألحاناً أو حانات الغير أغنية بإسم : « الأغنية الفردية » . وإنما نفهم الجماعية أو الفردية بوصفها تياراً فنياً كاملاً ، يضم العديد من الأشكال الموسيقية كالدور والموشح ، القصيدة والقططوة ... الخ . من ثم لا نستطيع هنا الدعاء لأنغاماً كي تضع « أغنية جماعية » تستدداً منها بـ القصيدة المستهلك أو الموال القديم . الجماعية إذن وبوصفها تياراً فنياً وليس نوعاً محدداً من الصيغ ، لترتبط بطريقة خاصة ، واحدة في التأليف تعمير بها عن غيرها ، بل يمكنها إصلاح القدم في تلك الطريقة كالملوشح أو إحياء المفرقة منها في القدم كالنوبة

(التي نسناها في الشرق) ثم العمل فيها تجديداً ، وقد ستحدث إلى جانب ذلك أشكالاً مغيرة وجديدة . وكذلك « الفردية » التي لا يمكن حصرها في قصائد أم كلثوم وحدها أو أدوار محمد عثمان . فهي بدورها تيار فني وفكري كامل ، بل إنه التيار السائد والمسلط على أغلب أجزاء الحركة الموسيقية يُشكل منها المchor والقلب . ولذلك لانعاني تغليه الأغنية العربية وحدها ، بل العديد والكثير من معروفاتنا وموسيقى أفلامنا والألحان الإذاعية المصاحبة اخ.

ينبغى إذن إستبدال مصطلح « أغنية جماعية » بطلب الفن الجماعي ، والفن الجماعي عمل لا يمكن لفنان واحد مهما بلقت قدراته القيام به ، إذ يتحقق التيار الفني فقط من تراكم الجهود وتكاتف الفنانين ومُضي الزمن اللازם للإختبار والتضيّر .

ولا شك إن شعار الجماعية المطروح - بما هو عليه الآن - يستحق الثناء والتمهيد فهو يجلأً أذهان السامعين وحدهم ، بل ويهتدى به فريق كامل من الفنانين كالموسيقي العراقي الجاز حيد البصري وفرقته « الطريق » وكذا مجموعة « أشيد » في اليمن الديمقراطي وفرقة جيل جيلاً المغربية وربما خالد المبر أو مرسل خليفه في لبنان والبعض الآخر بمصر وغيرهم .

يبين لنا هم حين يقولون « الأغنية الجماعية » يقصدون الألحان التي تؤديها أو تشدها الجماعة (الكورس) لا الفرد لا الحق إنها غريبة أن يدوا لنا غلاء المجموعة وفن الجماعة فيها واحداً !! . لو إننا واقناعهم الرأى وحسبنا الانشاد الجماعي كفيلاً بتحقيق أمنية الفن الجماعي ، ثم قمنا قدعونا جماعة المنشدين - بدليلاً للفرد - لتقديم إحدى أغانيات عبد الحليم حافظ من نوع « سراء » أو « قارئة الفرجان » فهل يتوفّر لدينا بذلك فن الجماعة ؟ - طبعاً هذا يصبح نوعاً من الخلط ، ذلك لأن أداء الكورس في حد ذاته لا يخلق فن الجماعة ، وإنما كل منهم بإضافة كم من المؤذين لعمله ، وأقام الجماعية المشوشة في الحال ! ومن ثم فإن فكرتهم تلك لا تقدّم إلا حلولاً كمية للأمور . وطبعاً لا يتنفس بحال النور الذي يمكن أن تلعيه الكمية المنشدة ، لكنه لا يتصبح أبداً النور الحاسم .

وكان من الأفضل هنا إقتراح حلول موسيقية عملية ، على سبيل المثال : إنشاء صيغ جديدة من نوع المشاهد الغنائية أو المسرحيات الموسيقية ، أو إنشاش قفرات الديهالوج القائمة على إثنين من المغنيين أو العازفين . وكذلك الإهتمام بالمعروفات الآلية (البحث في تطويرها) بما يتواءز مع قدر إهتمامنا بالأعمال الغنائية (وهو ما تم نقاشه في أقطار آخر ، غير عربية وثبت بعض ثماره هناك) . والمعروف في هذا الصدد إن ألحان العرب الآلية (المعروفات) تعانى من جمود يمتد أحقاباً مقارنة باللغويات من موال وموشح ودور ونشيد في مصر وغيرها ، وقد ورد في سوريا ومقامات وبستان بالعراق ونوبة وموشح بالمغرب وصنعيان في اليمن ... اخ .

ولم يكن تقسيم النشاط الموسيقى في العالم كله إلى فرعين رئيسيين - غنائي وآلي - بصلة عفوياً أو مرتجل ، بل استند هذا إلى حقيقة هامة تؤكد : إن كلاً الفرعين يقوم ويتطور في ترابط حتمي وتواءز نسبي مع الآخر ، وإمال أحدهما إهالاً شديداً - الوضع القائم في بلاد الشرق - يُعيق حركة الآخر

وبضمها بالإرتكاك وبجعل تطورها وحيد الجانب ومتعثر . وهو ما يحدث بإهمالنا المزعوفات وإهمال المؤلفين لها وتخلق الجميع حول المغنيات وحدها .

ولو إننا ساعون فقط لنغير حجم الأداء الموسيقي ، وكانت مهمتنا تقف عند حد إنشاء فنون ليؤديها الكوروس أو الكورال ، لا المغني الفرد ، فكان من الأجدى تأمل الطرق اللحنية العربية نفسها ، والنظر في إمكانية صياغة أعمال الكوروس ، ذات سياق نغمي مستقيم ونشيط لا يقبل دخول فقرات الإسْطِرَاد : « التأليل » ، « التقاسيم العقوبة » ، التكرار الزائد ، الإستعراض الصوتي للفرد والإرتجال الحر ... الخ ، ذلك إن تلك الأساليب تتمدد أساساً مواهب المؤدي الفرد ، صاحب القدرة على التصرف اللحنى ، وهي لذلك تمنح هذا الفرد دور البطولة وتعليه فوق الكوروس . وعليه فإن العمل على إزاحتها من بعض الأنواع قد يدفع فعلاً لخلق أشكال موسيقية معايرة وجديدة ، ينتفي معها غناء الفرد الكلاسيكي المستند في تاريخنا وفي زمن كل أغنية .

ولا نقصد بذلك إقامة السيف على الطرق الفنية سابقة الذكر وقص رقابها في الحال ، فقد يستصلاح بعضها مؤلف قادر ، في إطار التعبير عن القضايا الخاصة و « الفردية » من عشق وتردد ، بطولة أو خمر ، غربة أو إصناال .

المهم إن تناول أي من قضايا الفن الموسيقى يتطلب بحث دقائق النغم وتراثيه الخاصة ، أي النظر للظاهرة من داخلها وتناولها نوعياً ، وهو ما لا ينسجم مع نظرتهم لظواهر الموسيقى الخارجية . وحدها — كعدد المشددين . وعدتنا بهم خاصاً نصارح به القاريء من اعتبار الآلات أو الأصوات المفيدة بمثابة أدوات للعمل الموسيقي ، بخلاف الألحان الصادرة عن الوتر أو المغني ، وتبعدنا بوصفها المضبون الموسيقي . ورغم إن اكمال الألحان لا يتم إلا بتوفر الأداة الجيدة من صوت أو آلة ، فإن دعوتهما للأغنية الجماعية بوصفها الإنشاد الجماعي تبدو لنا معنية بالأداة الموسيقية (المشددين) دون المضبون . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى تقوم دعوتهما على اعتبار الأغنية « الجماعية » نقيساً للأغنية « الفردية » ، وبناء الأولى يعني إعدام الثانية ! مما يوقننا في مغالطة نادرة المثال ، إذ يبدو وكأننا نرى الفرد دعواً للجماعة — والقضية الخاصة دعواً للقضية العامة !! بينما تبناً بإستمرار ولا تكفي عن التطوير في موسيقى العالم أجمع أشكال الغناء العاطفي (التيريكى) ، وأغلب ثناذج هذا التيار العام تمنع المؤدي الفرد « حصة الأسد » في الغناء أو العزف .

المشكلة إذن تكمن في تضخم دور هذا المؤدي الفرد في بلادنا وتزامنه مع سيادة تيار عاطفى متورم يأكل نشاط المؤلفين في أغبله والسامعين . فلا ينزعه السلطة تيار درامي قادر بتحقيق بأدوات فنية جديدة كمسرح الغنائى ، أو اتجاه موسيقى يعتمد الغناء الملحمي ويقوم على تطوير السير الشعبية وقصصن البطولة العربية ، أو مدرسة موسيقية سيمفونية قادرة حقاً — عن طريق الفرق الكبرى : « الأوركسترا » — على الإنتحام بانقام شعوبنا من أجل إماء الروح الآلية والموسيقى الآلية الضائعة ،

الغالبية وراء صياغ سادة وسيدات الفنان الراهن — أصحاب الدخول الرفيع والشهرة الدائمة والإفلات
الفني المدقع ١

وتبرز أكثر المفاهيم ارتباكاً وأشدّها خطأً وضلالاً ، عندما يؤكدون إن « الجماعية » المقصردة هي توجه الأغنية من حيث محتواها الأدبي لصالح الجماهير الغفيرة ١ يعني إن « الجماعية » رهن بإتجاه كلمات الأغنية للجماعة ! ونحن نتساءل : هل يمكن هذا التوجه وحده عند المؤلف أو « المطرب » أن يقوم هذا بهجرة الأساليب الفنية البالية والأغذاء حقاً صوب الجماعية المطلوبة ؟ يدحض واقعاً هنا الإعتقاد صراحة .. عندما يلوّك بعضهم أنفاماً رخوة وبالية ومتشحة بظاهر خطاب فجع ، قائلاً في دفاعه عنها : « إن كلماتها تعنى بقضايا الجماهير ، تعنى بالوطن » ولنا أن نتساءل : ما الكلمات والألحان ؟ تعنى الكلمة الطيبة ، الحادة (النص الأدبي الملحن) إن بمحابيرها ويلتصق بها من أنغام هو حتماً على نفس نوعها ١٩ .

يؤكّد كل ذلك إننا نفتقد هنا المعيار اللازم للتفرقة بين ما للأدب أو النثر في الأغنية وما « للملحن » الموسيقي من مسؤولية . وإذا لم نجد له سفوف يحيى ، دائمًا تحت عباءة الشاعر اللامع موسيقي قزم ومؤلف لا يكفي عن إيماناً بجديّة عمله الذي « يبني الكلمة المترفة » ١ وكان الألحان دون الكلمات لاستطاع الالتزام ، بل وتقدّم قدرها على الإنجاز لقضايا الوطن ١

في هذا الصدد نذكر الضجة الفنية التي ملأت الأمساك في البلاد السلافية وخاصة روسيا . وتشيكوسلوفاكيا ، عندما قامت في النصف الأول للقرن العشرين المدارس الموسيقية « القرمية » ، يترعرعها العبرى سفيانا في تشيكوسلوفاكيا والخمسة الكبار في روسيا ، قامت كلّها لأجل نفس المهمة : « التوجه للجماهير والوطن ». وقبلها لم يلجم أحدّهم بصفة خاصة إلى « الكلمة الحادة » بل « اللحن الجاد » الذي أقرب من التراث الشعبي واستحدث واستولّ طرقاً متعددة لتأليف وتركيب الأنغام وإثمار وتطوير الآلات الموسيقية وإتكار أنواع إيقاعية تتفسّر من منابع الفلاكلور .. الخ .

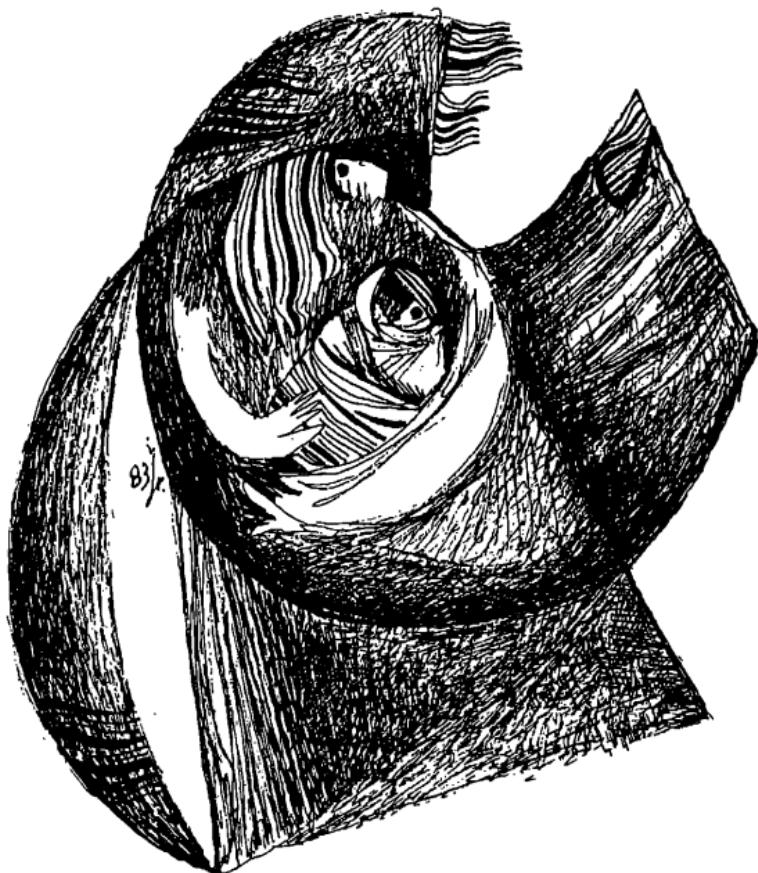
لاشك أن توجّه الموسيقى للجماعة (يعني الغالية) يقتضي إستحداث التغيير والإصلاح والتّجديد والإبدال في جسم النغم « لا يمكن للموسيقى أن يثور دون إحداث فعله في نطاق عمله ولا يمكن الإكتفاء بإستعارة كلمة جديدة » ليضاف إليها بعد ذلك ما ينافض وجديتها من أنغام قدّمت . تسترسّل دون عزيمه في بيته لخيبة مستهلكة .

نتوقف الآن عند صلة الكلمة باللحن — إذ تبدو تلك موضع ليس شيئاً في تصوراتنا وخلط واسع الإنتشار في بلادنا ، خلط لم تستحدثه اليوم ، بل ورثاه عن السابقين .

دأبنا على النظر لوسائل الموسيقى بعيوب الأدب ، وكان الحكم على صلاحية أو فساد الصياغ الفنية رهنا في أغبله برضائهم أو إستئاتهم من النثر المصاحب . لاشك أن تقنيّهم للألحان بالنظر لمعنى الكلمة لا يتمّ عن ووعى ورغبة في الخلط ، بل يأتي عفويًا بإعتبار الأنغام متعدلة ضمنياً مع الكلمات ، لا يتنتقل أو تتعارض ، ورمي ذلك فإن تلك ظاهرة ممتدّة في تاريخنا ، ومفترضة بعدد من حقولـات هذا التاريخ ، كالتـفاصـ

المكانة الإجتماعية للشاعر والكاتب والأديب (صاحب العمل الذهني) مقارنة بالموسيقى أو الرسام أو النحات أو الخزاف أو المعمارى (أصحاب المهارة اليدوية) ، وما يعني ذلك من تمجيل العرب وإعلانهم فنون اللغة من أدب ونثر ومقامة وعلوم الكلام والفلسفة .. إلخ . ولا نطيل في نقليب الأوراق القديمه ، ونتبىء مقالنا مؤكدين على أهمية كل دعوة للتغير والتقليل والتبدل في فتنا الراهن . وبيقى أن تنفق والقارئ على صحة الدعوة الحالية للجماعية ، ولكن بعد الإجابة على عدة أسئلة ملحقة : ما هي الجماعية إذن ؟ ومفهوم الفردية ؟ وأين تقع من ذلك أغاني المخترفين في المدن من موال وموشح وقصيد ، وموسيقى المخترفين الشعبيين من ملاسم وسرير ، وموسيقى الطقوس الدينية من ذكر وزار وترتيل وإنجاد ؟ وهل تقتصر الفردية أو مقابلها على موسيقى العرب وحدهم ؟ وإذا ساد الطابع العاطفى الليريكي و « الفردية » « أنغامنا ، فماذا يشغل موسيقى الغير ؟

وهو ما زوجوه كما نوهنا لدراسة لاحقة .



قصص

عفاريت

فخرى لبيب

بدأت الإجازة الصيفية ، ومعها بدأ الضجيج والزعق ، بين الجيران وداخل الديار . الأبناء انطلقا كالستار كأنهم كانوا في قماق تكبرت ، فخرجنوا منها شياطين مردة يفعلون أي شيء وكل

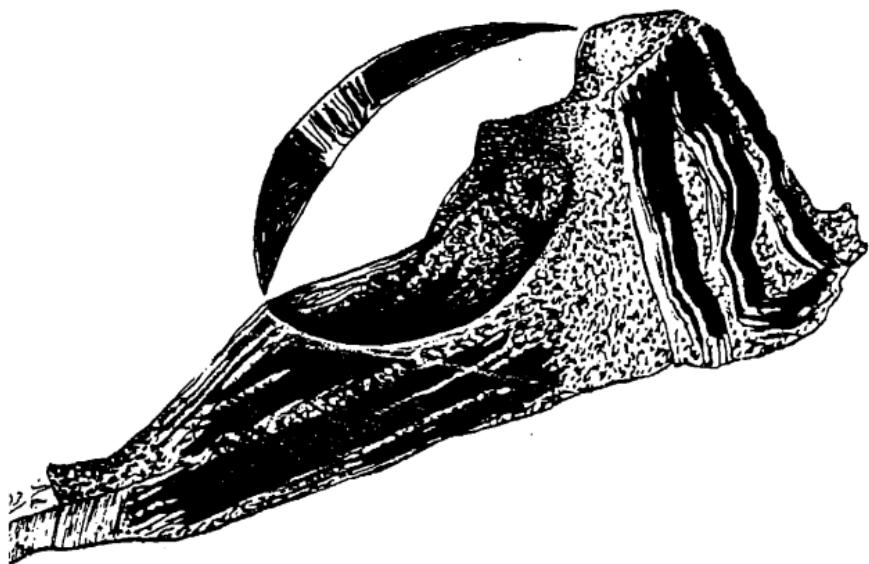
شيء .

حمل البعض الفخاخ ، نصبا بين أجياله الغلال على الحيط ، كمن وصبر حتى تصاعد التراب ، معلنا سقوط الفريسة ، عصفوراة أو يمامه ، « فملص » رقتها دون خوف أو جل . والبعض تبارى في صعود شجرة النبق الضخمة المورقة . بلغوا سطح الدور عن طريق فروعها ، وهم يصرخون كمجموعة من القردة ترتدى الجلاليب .

والبعض يبحث عن أوكر الدبابير . اقتحموا كشكًا مهجورا . أغلقوا بابه حتى لا يفلت واحد منها . بدأ الجميع هجومهم ، فطاشت ضرباتهم وخابت . انقضت عليهم الدبابير ترد الهجوم بهجوم مضاد . كوت وجوههم لدغاثها القارصة . تكأوا عند الباب فانخرشوا فيه خرجوا جرياوي وراءهم في أفقتهم .

تجمعوا في الحديقة الجميلة الممتدة بطول الشارع الرئيسي خلف الحطة . شقوا فيها نهرًا أسموه النيل ، من منبعه إلى مصبه . غرقوا في الطين . هاصوا وزاطوا . وفي منازلهم نال كل نصيه . علقة ساخنة . فالآمهاط لم يعد لهن من عمل غير الفسيل اليومي .

ولم يبق أمامنا بعد أن ضيق الأهل علينا ، إلا أن نلتقي على رصيف الحطة ، ننتظر القطار السياحي



يتجلى في عربات النوم والبستان ، نرى بثراً ، حلوة أرديةهم ، ناعمة بشرائهم ، يبدون كأطياف الأحلام ، ونحن نخرج عليهم من خلف زجاج النوافذ . إلا أن القطار يغادر ، فيعود الرصيف هاماً خاماً ، ويسك بنا الملل والضيق .

قال أحدهنا ، «لابد لنا من لعنة ، لاتلطخ الملابس أو الأيديان ، لاتقرن الجلاليب أو الأجساد . لعنة لا يرانا فيها أحد ». عند طرف المخطبة كان هناك مبني مهجور ، متزوج النوافذ والأبواب يشرف على طريق الخروج الرئيسي إلى البلدة . إقترح آخر أن نختفي فيه . نصنع قراطيس من أوراق الكراسات المدرسية . نملؤها بالتراب . نلقى بها على الركاب النازلين من القطار . هم لابد أن يمروا قرب هذا المكان أو أمامه . الفكرة المبهرة استولت علينا ، فاللعبة شديدة والمكان ملائم . عند المساء يصبح المكان وقد أحاطت به أشجار اللبخ كثيف الظلام . والضوء القادم من الميدان الرئيسي يصل ، بعد جهد ، إلى هناك متسللاً خافنا ، فيزيد شعور الرهبة عمقاً . ويبدو فيه القلال كأشباح راقدة ، زاحفة . تذكر أحدهنا راكباً قتله القطار . كان بلا ذكرة . اعاد «السطيع» ، فأطاح الكوبرى برقبته . كان جسداً بلا رأس . أرقوه إلى جوار هذا المبني . قال آخر ، «لكتهم ، في اليوم الثالث ، دقوا مكان الدم الذي سال ، سمامير طوال ، وسكبوا العدس المغلق ، فلم يظهر عفريته ، ولن يظهر ، إلا إن أكلت الأرض المسماير » . ركينا الخوف فنفرقاً إلى لقاء في الغد .

في صحي اليوم التالي ، دخلناه متسللين . نظرنا المكان قدر ما استطعنا . أعددنا القراطيس . وملأناها بالتراب . حدد كل منا موقعه الذي سيقع فيه . لن ينجو عابر واحد من رميائنا .

أول مساء ، كان كل من أصحاب قرطاس تلقت حوله فلم ير أحداً أو يسمع صوتاً ، فياخذ في البسلمة والحوقلة . يغدو خطاه ولا ينضر خلفه . فإن ناله قرطاس آخر ، هرول جاريا . نكتة ضحكاتنا عندما نرى الذعر وقد أمسك بغيرنا .

بدأ الناس بغيرون عاداتهم . كفوا أن يسبروا فرادى . هم يسبرون جماعات . عند أول إشارة من القراطيس ، يبرع الجميع يتسبقون . البعض يسقط ، يتربكه الباقون . من يستغيث ، لامفيث . حاول أحدهم أن يصل داخل المبنى . خشينا افتضاح أمرنا . التي أحذنا حجراً ثبت قدميه . انطلق صارخاً . ما أن سمعه الآخرون حتى علا الصياح وصوت الغرار . قل عدد الركاب المغادرون من الخرج الرئيسي إلى الميدان . الكثيرون منهم يخترقون أخطة إلى الحديقة المتعددة خلفها إلى الشارع .

بدأ أفراد الشلة في الانقطاع عن الحضور . تغيب في باديء الأمر واحد ، ثم إثنان فثلاثة . اعتدنا من قبل أن يختلف البعض . جاء يوم لم يحضر فيه إلى المبني أحد غيري وأخوقي . غادر القطار المحطة دون أن يمر أحد من الركاب أمامنا . سمعت دبيب أقدام تلصص . كان واحد من الشلة . هو أقرب الأصدقاء مثيملينا . بدا صوته جافاً مرتضاً . قال « هل رأيتم شيئاً؟ » قلتني ، « لم يمر أحد من الركاب من هنا ». قال ، « لا أقصد الناس . أقصد شيئاً آخر ». قلتني ، « أى شيء نقصد؟ ». قال ، « هل تعرفون لماذا لم يهد أحد في الشلة يحضر إلى هنا؟ » قلتني ، « لا انعرف ». قال ، « يقولون عفريت ظهر في الخطة ». أمسكتنا به جميعاً في شهفة واحدة . قلتني ، « ماذ؟ ». قال ، « عفريت رأه البعض يمسك عصاً يضرب بها الركاب . أحياناً يركب شجرة اللبخ ، يرميهم بالطوب والمواد ». أحست بشعرى وقد وقف . لم أعد أدرى إن كانت تلك رعشتي أم رعشة الآخرين . أكمل الصديق وكل خلجة فيه تنخفض ، « يقولون أنه عفريت هذا المبني . من دقت المساعير وسكب العدس المقل فوق ذمه ». وقفت ، لأدرى إن كان الآخرون قد وقوفاً أم لا . قلتني لم اسمع حتى صرختي . إنطلقت أعلاه . لم أتوقف حتى بلغت باب الدار . كان أحواي يسكنان بذيل جلباني . يبدو أنهما كانوا كذلك ، منذ أطلقت ساقتي . تثارت السكة . جثم الخروف على الخطة .

قصستان من العيد

رضا البهات

إنكسار آنية خزفية

إنطلقت أيدي البنات في أثاث الدار — دار العائلة — على نحو واحد حتى صار عالي البيت واطكة . الوقت فجرا .. إنما ألقت العيون بسرعة ضوء الشبح ، فلمقدم العيد بهجة تضيء للعيون . — بـ لـهـ كـتـير عـ العـيـد يـاـمـاـمـاـثـو . صـاحـ الصـغـيرـ بـلـشـفـتـهـ الـخـبـيـةـ مـشـاكـسـاـ الـجـدـةـ وـهـوـ يـتـيـأـ لـلـهـرـبـ . — كـتـير قـلـيل .. أـهـوـ العـيـد جـايـ جـايـ يـامـفـعـوصـ إـمـشـيـ .

نصبت إختناء ظهرها ومضت توزع الأوامر وتشير هنا وهناك ، وقد حشرت عودها وكسوته في سروالها حشراً . وصوتها الشائع لا يخلو من زهو امرأة .. تماماً كملائعاها . هرجلة .. فوضى .. قرقعات شاششب .. أقدام تتط .. صرخات .. ضحك .. حلقات غبار كثيفة تروغ وتطلع .. برد لاسع .. مياه تدقق وتجعل منها الأقدام الحافية .. وفجر وئيد يطلق نوره رائقًا محسوباً لشخصه في لطف دندنات البنات يغنين للعيد .

— إـمـالـ فـيـنـ كـامـيلـاـ إـكـشـفـتـ غـيـابـاـ الـجـدـةـ الـغـاضـبـةـ . وـ كـامـيلـاـ الصـغـيرـةـ مـكـمـوـشـةـ مـدـثـرـةـ الـغـطـاءـ بـإـحـكـامـ فـيـدـتـ فـوـقـ السـرـيرـ دـمـيـةـ كـبـيرـةـ مـلـوـنـةـ مـلـنـدـوـذـ ذاتـ وجهـ جـيـيلـ حـلـمـ .

— أـمـكـ هـتـعـلـمـكـ الـكـسـلـ وـتـزـفـكـ بـيـهـ لـيـتـ العـدـلـ .. فـرـىـ .. قـومـىـ . وـبـثـ الـبـنـتـ مـنـقـعـةـ لـتـخـرـطـ فـيـ جـوـةـ الـبـنـاتـ ، إـنـماـ بـطـيـعـةـ .. خـجـولةـ .. مـتـعـثـرـةـ .. مـنـسـجـبةـ إـذـ عـلـتـ ضـحـكـاتـ الـبـنـاتـ وـقـدـ لـخـظـنـ اـرـبـاكـهاـ وـتـلـكـ الـبـقـعـةـ الـحـمـراءـ عـلـىـ مـقـعـدـةـ ثـوـبـهاـ . صـنـجـبـهاـ الـجـدـةـ بـرـقـنـ إلىـ رـكـنـ الـصـالـةـ الـبـعـيدـ . سـوـتـ شـعـرـهاـ وـرـبـتـ بـخـانـ الـجـدـةـ وـهـمـتـ بـكـلـامـ تـدـفـأـ لـهـ الـقـلـبـ الصـغـيرـ إـذـ أـشـرـقـ بـأـبـسـامـةـ مـطـمـئـنـةـ . وـلـأـمـهـاـ صـاحـتـ العـجـوزـ مـبـتـسـمـةـ .. وـالـلـهـ وـبـتـكـ كـبـرـتـ يـاـتـ . هـمـهـتـ الـأـمـ .. وـأـنـاـ كـانـ كـبـرـتـ .

علاـ غـنـاءـ الـبـنـاتـ جـرـيـاـ مـغـيـظـاـ ، وـأـنـظـلـ إـلـىـ تـفـرـدـ أـحـلاـهـنـ صـوـتاـ .. تـجـاـوـبـاـ الـأـخـرـيـاتـ ، ثـمـ تـغـامـزـنـ فـ خـيـثـ مـضـاحـكـاتـ .

أـنـتـ كـامـيلـاـ — فـ ثـوبـ نـظـيفـ أـنـتـ تـعـتـرـ — وـرـاحـتـ تـعـمـلـ كـيـفـاـمـرـتـ الـجـدـةـ مـتـحـاشـيـةـ النـظـرـ فـ الـعـيـونـ ، لـأـتـسـعـفـهاـ أـنـاـمـلـهاـ الـمـضـطـرـبـةـ . غـيـرـتـ مـاءـ الزـيـرـ وـخـلـطـتـ مـقـدـارـاـمـ (ـالـلـاـوـرـ)ـ .. أـطـبـمـتـ الـطـبـورـ .. وـعـادـتـ فـدـقـتـ السـكـرـ توـطـةـ لـرـشـهـ عـلـىـ الـكـعـكـ .. وـرـوـتـ بـنـاتـ الشـرـفةـ .. وـهـتـ تـفـضـ

الزهريات وتغير ماءها و .. فجأة أختبست الأنفاس على صوت تكسر زجاجي . الفازة الخرفية التي على هيئة قلب متاثرة فوق البلاط شظايا .. شظايا . تحاول ياباها اللبناني المصقول زرقة كأنها ندف من سحاب شتائي تغيل تبعثرت . وحواليها غارقة الورادات في مياهها .. وكميلياً تبعد باكية والدم يقطن من كعبها .

بالطبع مضى النهار كما أرادت له أوامر الجدة . غفل عن البنات المنزووة عن العيون . لا تكلم .. متكتء عورتها كأميرة تستظل وجهها بالبكاء . مهمل شعرها السبط الخشن حول وجهه لم يغتنم شاردان تحدقان في لاشيء . تسطع العين من مساحة صدرها بتذكرين كهيئة لم يومن من النوع البلدي الكبير المسكر . صامتة لا تكلم أحداً .

تفو .. تفو

تسدل هكذا .. على أطراف أصابعنا وتقليم صوب مغاً الكلك ، محاذيرن أن نحدث صوتاً يشى بنا . في هذا الركن المظلم خبائث .. في كل مرة تخبو الجدة هنا ، ودائماً في هذه الكيسة .

وهاهي الكيسة منتصبة في زهو تطل من فوتها فردة حناء قديم وكوز صدئ وخرقات دستها الماكنة للتمويه . أخرجها في حرص وأجوس باليد في العتمة الوعادة . طبقات .. طبقات مرصصة بعنابة ، يشى ملمسها بوفرة سكرها ، وتفضح طراوتها أحشاءها الممتلئة ملباً تعلق بقاياه بين الأسنان ثم تلوب على مهل لذيد . أتناول كلاماً من الأولاد كعكة ، فيشرع في قضمها وهو يبرى . وألقى مسحوراً أفكراً بكيفية البدء . أنتقي أولاً كعكة نحيفة فالعن سكرها الوفير وأمضى بطرف اللسان فيما بين نقوشها . أو أميلها كليّة فوق شفتي لأتلف كل سكرها فلا أضيع منه ذرة . ثم أهم بأخرى ممتلئة . أغير تعرها بإلاظفرا لأنفع تقبلاً أطبق عليه بالشفتين وأمض في اشتباء أعمى كل عروق المليون الدافة . أبقها في فمك لأحرك فيها اللسان ولأرشف وراءها ماء فتضيع حلاوتها . أعيد الفعل مع ثانية .. وثالثة .. وثلاثة ، ولا داعها إلا عجفاء يابسة لاتسقط سكرأً عن وجهها ولا يترجرج في أحشائها مليئ . أعود فاشرصهاها كا كانت ، إنما صفراء مذعورة . هذه العجوز آتية من أول الدار تسب وتلعن وتتعذر في متهدم خطها .. هي تزرع لأى شيء .. طمانت خاطرها وخرجت متكلفاً اللامبالاة . إنما سائب الركب يحيط فيها دق قلبي . تجاهلتها حين مرت بها .. أهـرأسي وأصفر . باختتني المكيرة . قبضت على ذراعي بأصابعها الصلبة كالكمامة .

— ليه ماتاكلش الكحكة على بعضها يامايبل ياهلاس .. فين أمك !؟
وبالшибس على رأسى ، وكل ضربة ترد عن حلقى نفساً . عباً أحاول التفلت أو حتى الصراخ فالمليين يسد فمي ولا أستطيع بلعه . أوشك أن أشرق أو أختنق .

— لما تكبر داهية ماتوعيك تكبر مش هتبني ولا تعمر مع صبية .. ياداير ع السوان يتلفان بالبابس .. تفو .. تفو .

الدائرة

ناصر اسماعيل محمد

آه .. عمل جديد ومريض جديد .. هل يجب عليك ان تمرض الآن ايهما الشيف العجوز .. صرخات أهـ اهـ اهـ اهـ .. لقد حطمه المرض ونـعـ هذا مازالوا يرسلونـى الى هـؤـلـاءـ المرضىـ الأغـنـيـاءـ .. انـهمـ يـرـفـضـونـ دـائـمـاـ انـ يـأـتـىـ الىـ الـمـسـتـشـفـىـ .. يـالـكـ منـ شـقـىـ يـأـيـ .. تـرىـ هلـ تـنـاوـلـتـ غـدـاءـكـ .. غـرـ معـقـولـ أـنـهـ السـاعـةـ الـرـابـعـةـ يـجـبـ أـكـوـنـ فـيـ مـنـزـلـ الـمـرـيـضـ فـيـ الـرـابـعـةـ النـصـفـ .. لـقـدـ كـانـ قـوـيـاـ يـمـلـأـ يـتـباـ حـيـاةـ وـحـرـكـةـ .. وـيـمـلـئـنـ سـعـادـةـ .. وـهـاهـيـ ضـحـكـاتـهـ قـدـ خـمـدـتـ .. جـسـدـ كـافـشـيمـ المتـبـقـىـ بـعـدـ هـدـوءـ الـعـاصـفـةـ .. اـفـ هـذـاـ الزـحـامـ الشـدـيدـ .. زـحـامـ فـيـ الـمـسـتـشـفـىـ .. زـحـامـ فـيـ الطـرـيقـ .. زـحـامـ فـيـ الـمـوـاـصـلـاتـ .. حـتـىـ عـقـلـ لمـ يـنـجـعـ مـنـ هـذـاـ الزـحـامـ .. عـلـيـكـ اللـعـنةـ أـيـهـاـ الـمـدـيرـ أـلـمـ تـجـدـ سـوـاـيـ لـتـرـسـلـهـاـ إـلـىـ ذـلـكـ الـمـرـيـضـ .. أـنـيـ أـكـادـ اـسـعـ صـرـخـاتـهـ أـنـهـ لـأـنـفـارـقـ اـهـ .. لـقـدـ كـانـ لـيـلـةـ سـيـفـةـ لـلـغاـيـةـ .. لـقـدـ كـانـ الـمـرـيـضـ يـمـرـ اـحـشـاءـهـ وـأـنـاـ لـأـمـلـكـ شـيـئـاـ .. اـينـ لـيـ بـنـقـودـ الـدـمـاءـ ؟ـ .. لـوـ كـانـ الـأـدـوـيـةـ تـبـاعـ وـتـشـتـرـىـ بـالـاهـاتـ وـالـأـلـامـ الـمـرـيـضـ .. وـلـكـ .. مـسـتـحـيلـ لـقـدـ أـصـبـحـتـ الـرـابـعـةـ وـالـنـصـفـ وـلـمـ اـصـلـ بـعـدـ .. الـطـرـيقـ كـثـيرـ مـنـ الـطـفـيـلـ الـرـطـبـ يـخـرـقـ الـأـتـوـبـيـسـ بـصـعـوبـهـ .. رـبـاـ قـدـ عـلـمـ الـمـدـيرـ بـحـالـتـيـ وـعـذـابـ أـهـ .. أـهـذـاـ اـلـسـلـنـىـ أـنـاـ بـالـذـاتـ ؟ـ .. تـرىـ مـاـذـاـ تـفـعـلـ أـنـ اـهـمـ الـمـرـيـضـ الـكـهـلـ ؟ـ .. قـدـ يـحـسـبـ اـنـ آـهـ .. لـاـ .. لـاـبـدـ اـنـ اـصـلـ بـسـرـعـةـ .. سـأـحـصـلـ عـلـىـ اـجـراـضـاـ .. لـقـدـ مـرـ اـسـبـوـعـاـنـ وـخـنـ لـاـنـاـكـلـ سـوـىـ صـنـفـ وـاحـدـ .. بـالـكـ مـسـكـنـ يـأـيـ الـعـزـيزـ .. خـلـقـتـ لـتـشـقـىـ مـنـ أـجـلـ وـوـلـدـتـ لـاـشـقـىـ مـنـ أـجـلـكـ .. يـالـهـاـ مـنـ حـيـةـ غـرـيبةـ .. يـارـىـ اـنـهـ الـخـامـسـ وـالـنـصـفـ !!ـ هـاهـيـ الـحـكـةـ .. لـاـهـتـمـيـ بـالـنـاسـ .. اـجـرـىـ .. اـنـهـ فـيـ سـبـيلـ اـيـكـ ..



نعم .. هاهو الشارع ... اين رقم ثلاثة ... ياله من رقم مشتوم .. ثلاثة سنوات وانا في هذا العذاب ... وأني يصارع أجله .. كاد يوت ذات مرة .. ان الجحيم نفسه لافضل من القسم الجاف في تلك المستشفى اللعينة ... اليت أفضل به .. فجیر اننا أرحم من الأطباء الذين تركوه ملقى .. على الأقل يرقد في سريره .. هاهو الیت .. ییت ؟ لابد انه قصر على الأقل .. حتى ساكتي القهور برمضون !! غير معقول لقد نسيت ان أضع لأني دورق الماء بجانبه ... كيف سينتاول الدواء ؟ .. يجب أن أعود .. لا .. يجب ان أدخل .. سأحصل على أجر لأناس به .. سأشترى الدواء لاني .. ولكن .. الماء .. قد تم عليه جارتـا .. إنها طيبة دائمـا على استعداد لمعاونـتنا ... أليس هذا أفضل من الحياة في مثل هذا القصر وحيـدا .. ان صوت الجرس جميل .. خطوات قادمة .. مساء الخير .. لماذا يتوجهـون وجـهـي هـكـنـا ؟ .. اسفة لقد تأخرـت .. المواصلـات .. الماء .. اين المريض ... في الطابـق العـلـوي .. لا يـهمـ سأصـعد .. بالرغمـ منـ انـ أـنـيـ يـرـقـدـ الآـنـ فيـ الطـابـقـ الأسـفـلـ .. لكنـهـ أـنـيـ يـارـبـ اـجـعـلـ جـارـتـاـمـرـ عـلـيـهـ .. هـاهـوـ مـريـضـ .. اـنهـ اـشـهـ ماـيـكـونـ بـمـريـضـ الوـهـمـ فـمـسـرـحـةـ مـوـلـيـرـ .. كـمـ هـىـ مـلـةـ وـرـدـيـاتـ اللـيلـ .. مـريـضـ الوـهـمـ .. لـاـ .. يـجـبـ انـ اـمـعـنـ نـفـسـيـ منـ الضـحـكـ ؟ .. ضـحـكـ ؟؟ .. كـيفـ وأـنـيـ يـعـزـقـ .. يـتـحـطـمـ .. كـلـ يـوـمـ تـذـرـوـ أـعـاصـيرـ المـرـضـ جـزـءـ مـنـهـ .. أـهـ .. مـاـذاـ ؟ .. لـقـدـ تـأـخـرـتـ ساعـةـ وـاحـدةـ .. أـهـذـاـ تـرـسـلـوـنـ فـ طـلـبـ أـخـرـيـ غـيرـيـ .. وـلـكـنـ أـنـيـ .. المـاءـ .. الدـوـاءـ .. زـحـامـ .. هـاـقـدـ عـدـتـ الـيـكـ يـأـنـيـ .. بـدـوـنـ دـوـاءـ وـلـكـنـيـ عـدـتـ .. مـاهـذـاـ .. صـراـخـ .. لـاـيـسـ صـراـخـ .. زـحـامـ .. مـاـذاـ حـدـثـ ؟ .. أـنـيـ .. مـاـذاـ حـدـثـ لـهـ ؟ .. أـنـيـ .. أـنـيـ .. أـنـيـ .. .

أشعار

طقوس الاشارة

فريد أبو سعدة

أنا والهصان
وعائلة
نرفعُ الليلَ عن فمِ هذى الصحارى
ونخلعُ قرنية
واحدةً واحدةً
ونخلعُ عنه مسامير هذى الحضارة
يزهو
وتزهو بنا المدن العائدة .

الأرضُ فاتحةُ العذابِ
وأنتِ فاتحةُ الإيابِ
وأنتِ عائلة
وهذا النيل رمحٌ في يديكِ
تكلّمي
جسدي يُفتقّةُ البخيلِ
ويرتفقُ فيه الصهيلُ
وأنتِ واقفةٌ على صدرى
وهذا النيل رمحٌ في يديكِ
تقططنين خريطةً أخرى

تقوم مدارن
أخرى
بلا أسرى
ويدخلها الغزال على بساط
من دمي ٠

باعدى بين ساقيك
إن النفسج يحرق إصبعه
والحمى
يسترق المواجه ، آه
غلاماً
له مثل عينيك
ما أشتوى وأريده
ولكنه جائع كالحصان
ويملك أن يمسك الريح
يفهم حزن العصافير
يعصر كالدوى
هذى المجارة ٠

المخلة يا عائشة
المخلة يا عائشة
إن طفلاً تآخاه سرب العصافير
يسقط في الفخ
كيف تخلص وعلا من الموت
يا عائشة
المدى يشعر
ونخل المساءات كالنادبات
يملوّض في الماء
والشمس جرّح

تفتح في إصبع الرب
كيف خلصنا وعلا يورث
وهذه المدينة .
تأنس بالموت يا عائشة .

أيها النيل
يارمحنا المنغرس
سوف أرشى رأسي على طريقك الآن
على
اخروف هدى الطيور ،
الحبيبة نائمة
مثل حقل من القمح
تعلم
أن يدا سُغلَى المدينة
من قمليها المنغرس .

أنا الممسوس
أصنع كعكى / الدلما
وهذا التبر يصبح في يدي خمرا
ويصبح في يدي لبنا
ويصبح في يدي عسلا
ويصبح كل هذا النخل شماما
راغعاً ألقاً
وتقطع كعكى السكين
أطعم من أنى
وتعنى عائشة
لمن جاءوا من الموت .

نشيد الخجل والإعتراف

عمرو حسني

ف كل عصر صلاح ونور الدين
وف كل صبح باشوف على العناوين
الكدب لونه .. ميقع الجراني

أنا طفل كان في غزه وسط المظاهره
والآ أنا ميت على قبره زهره ؟
يمكن أنا صوت المؤذن بعيد
اللى الفسق حول أدانه نشيد :
« صادق يالون الدم لما تسيل
في المعقول أو في حوارى الجليل .
يحرم علينا الشاي وطعم الخليب
يحرم علينا النيل وشم المغرب
يحرم علينا النحل فوق التلال
يحرم علينا بسمة الأطفال
يحرم علينا شجن صلاة الفجر
يحرم علينا شجن صلاة الرجوع
لو كان غنانا مستحيل الطلوع
وإزاى حاصل مهما أنا اتوا ضي

مهما استحمست في الجبال والسفوح
عمر الوضوء ما يزيل وساخة روح

« قالوا الميزان في الدنيا مال واختلَّ
طعم الحياة ده والا طعم الخلل
قاتل ولا دك فرق ربوعلك طلَّ
وانت اللي واقف تحرسه وتتدلى
وتشفى في كل صباح مع الملاين
الكذب لونه ... مبغض المجرانيين »

« راقد كأنى ملاك في قلبه شيطان
ما زوم على سريره في وسط الغيطان
طابق على صدره البراح الفسيح
مستنى يحيى الفجر يمكن يزدح
جبل الجرانيت اللي إسمه السنين

.....
في كل عصر صلاح ونور الدين

.....
إسمع يا صاحبى سرى من غير كسوف
ما اناش غريب ولا صحابك ضيف
إقعد ورتبع وانت في المعتقل
يا شيخ قضاه مسجون معاه الأمل

.....
كانت لنا أيام ونهر وجبل
أحلام بتحقق لنا بالليل
بعيَّت لوشى في مرآية الخيال
شطيَّت من الفرح وعقل اخبل
أنا أجهل الأماء وأأشجع فى
كَفِيتْ نفسي في الحرير والوهم

إيه في الحياة أحلى من الكلفه ؟!
ولما جاى فى الصميم السهم
من سرقة السكينه ... قمت ومشيت
ولما ذخت وقفت جنب الماء
بصيٰت على وشى الحقيقى لقيت
صورة بديعه ...
ناقصها سر الحياة .

.....

آدب حكايبى التجله باختصار
يا نلى انت لينا نور ... عليهم نار
وانت اللي أشجع مني ...
جيٰت لك عشان
تسخ على دماغ الولاد الصغار
يمكن يصرروا في يوم قضاه فرسان
يتعلموا معنى العمل والحلم
في إزيدتهم المرابيات معها السلاح
ثوار وعشاق للوطن والرياح
حافظين آيات « نور الخيال » مؤمنين
في كل عصر صلاح ونور الدين .

في كل عصر صلاح ونور الدين
وف كل صبح باشوف على العناوين
الكذب لونه ... ميقع المجراني .

تفاصيل

إبراهيم داود

شارعنا :

بالأمس كت أقيسُ شارعنا
لكى أكسوه معنى ما
شارعنَا الذى أعطيه قدمى
وأعطائى شعوراً ما
وحَدَّد لي مساحة بيتاً المرحق
أمر الآن عبر بيته العذراء
محفوِفاً ..

بخطر ما !!

حوار :

لا تبرر شارعاً تلك التقاليد الخفيفة — قال ثـ
وفرت في الرحام
ورفت على عناها مطرأ
وعرّت عمرها مني
فحانثى العظام
عادت من الشمس الحيسية
مُديّة كالبرد ...

تررق في تجاعيد الحوار

جواب :

لمي بقایا ظلنا

ودعى عصافيرى تروح لرزقها
فهناك شىء غامض كسر الزجاج
ومعنى على شرف الملاع صافى
ودعى الصباح يرشنى بالشاي
فأنا أحب الشاي فعليا !

وأحب بنتا من بنات الجن
تضع النهار أمانة محفوظة في القلب
وتفلت أزرار السماء متى أراد القلب

أن يرحل

— هل كان يعرف بايع الفل الذى زرع الإشارة أنسى فل
وأن الفل يذيل ؟

غزة :

مراهقة الديوك .. ،
نشيد الصبح والأطفال ملتحمين .. ،
صهوة ما خاف عليه .. ،
خروج النيل من « عب » الصابايا .. ،
حوارٌ بين عابرتين .. ،
خروج شقيقتي من وجه طفلتها .. ،
شيخ جيل في كمال الله .. ،
أرق الموحد في صباح الفهر .. ،
شغب العاشر لحظه الغليان .. ،
فرح الحجارة بانكسار الوقت .. ،
مصالحة الندى للوجه .. ،
غناءً مُقل بالصاد .. ،
شمس تلبس الفصحى .. ،
نساءٌ يرتدين الحزن .

سؤال : هل كان يعرف ذلك الولد الذى إكتشف البلادة صيحة الميلاد أن الله قد منح الجسارة —
خمسة لحمتين على مشارف جرمه ؟

ليلًا مضى :

ليلًا مضى
وعلى ملامحه خلت ألى
كانت ملامحه سؤالاً عابراً
وأنينه ...

حجر الصغار لوردة في القلب
كانت لديه لغاثهم ؛ وحيثهم والملح
رفض الظاهرة بغيرأ
ورمى على الوقت الغريب سؤاله
ففتحت مدن تكليس أهلها
وغدت ملامحهم غياباً
سكبوا العدى فوق ذاكرتين من شغف
وراحوا يرقضون
ليلًا مضى ...
وعليه أردية الجفون .



جيالة :

كانت تندنن في قطار الليل
بأغنية حزينة
كانت تحدق في أناملها
وأنا أحدق في جدائلها الطويلة
.. كانت جيالة !

الزمان البعيد :

في الزمان البعيد
وضعا البلاد الواسعة تحت اللسان
— كانت بلاداً .. وكانت واسعة !

وكان الذى يبتا حضرة
باتساع الصباح الذى يُقْنَى الصحراء
وكما نعافح بالقلب أشياءنا
لتعرفنا أشياؤنا
فماذا جرى ؟

سؤال :

لماذا تركت البنت الجميلة
حضر صاحبها متى فتحت اشارات المشاة ؟

فتاة :

الفتاةُ التي تصنع الشاي كل صباح
تعالى حجودا
تقول : العيونُ التي بايعتى فتاة
تفجر في الجنوب
وترمي على شمعة الصدر بعض الهب

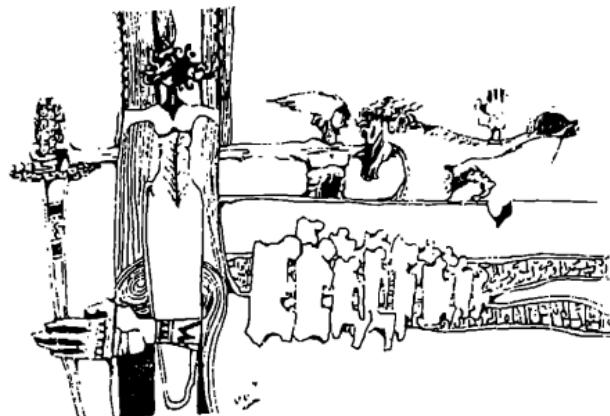
الفتاة التي تشرب الشاي كل صباح
تمارس كالناس - بعض الغضب
وتدخل في حضرة الماء عصفرة من شب

الفتاة التي لا تحب الحليب مع الشاي
تقسم ألى لها واحة
وأن الذى يبتا ليس ما يبتا
وأن الشياطين تسر النصف
مبولة باليقين .

رجل :

يطل معيها
وناشر طلاقه العناء في عيون أهله
ويشى ..
يلعلم الخصى عن العروق

أو يبع دهشة اللقاء بالثفاثة
 يصر صدرا الصغير في ارتكاعٍ
 ويجمع الغيوم حوله
 ويصطلي براءةٌ
 يوزع النجوم حسب جهدها
 ويرفع المدى جدائلاً تطاول الآلaf
 ويرسم الفتاء طفلةً تحاول اصطياد ثورٍ
 من الحنين في ابتسامة مبررةٍ
 يخط شارعاً موازياً لحلمه التحيف
 أو يخيف قطةً تمر في زحام رأسه بلا سببٍ
 ويرتضى سذاجة الشموخ مجبراً
 ويرتدى جسارة التعب
 ييل الرموش بالرجوع للفرح
 ويقسم السنين بين بابه ومقعدةٍ
 ويطلق الحمام في براح كأسه الى خلتٍ
 وعللت غياب شمسه عن الشجر .



الهرم الأكبر

عمر نجم

عديت الكتل الحجرية
للهرم الأكبر
ماتركش كتله من غير عد
ما وصلت حد
غير إني لقيت
إن الكتله اللي بتصنع
للهرم الراس
غرقانه بالدم الأحمر
والبع الحمره بتغطى قمة هرم
الملك الأعظم متعدد
جوه التوايت
ولا شيء همه
وأبو الهرم الحقاني مسفوك دمه !!

قصص

في القصة

■ حسن قصص لناصر اسماعيل محمد :

ناصر اسماعيل محمد ، من أبرز من قدموا أعمالهم الفنية إلى « أدب ونقد » ، فقد قدم « الدائرة » مارس ١٩٨١ ، و « عائدون » يونيو ١٩٨٢ ، و « البحث عن وطن » سبتمبر ١٩٨٢ ، و « الخروج » سبتمبر ١٩٨٢ ، ثم « الوقت من طين » فبراير ١٩٨٣ . وقد رشحنا « الدائرة » للنشر كلوحة قصصية . وكان لنا ملاحظات على القصص الأخرى . وواحدة من هذه الملاحظات « الوقت من طين » انصبت على فكرة القصة . ذلك أن قداسة الفن تأتيه من قدرته على تسريب و « تسليل » « الوعي » إلى الإنسان ، وقد افتقدت « الوقت من طين » هذه المكانية .

أما قصة « الخروج » فقد برئت من « التغريب » ، إلا أنها وقعت في عيب فني آخر ، هو « التهليل » ، فعل الكلمات أن تكون على قدر المعنى ، ولا يصح أن يرتدى الطفل جلباب أبيه . وهي قصص أخرى ، من قلم يملك السلامة ، وهي ميزة ليست بالقليلة .

قصة « الوطن من طين » : عرض يملك فدان أرض وجاموسه ، الأرض بجاورة لأرض « أبيه » . وفي نوبة تفاؤل عن علاقة عوض « باليه » ، يطلب سلفه ، وينخدعه « أبيه » في إبعال ببلوغ أكبر من السلفة ، ويهدده بالمحجز أو بيع الفدان ، وينجذب أهل القرية لمساعدة عوض ، والمقدمة تتجاهل أن من يملك في ريفنا فدان أرض زراعية هو من صغار أثرياء الريف .

والحل الذى تقدمه القصة ، حل على الورق ، فشهوهة كبار الملوك لاتمام الحلم الصغير ، لا تتحققها حلول مؤلفة على الورق ، حلول تراث القارئ ، والكاتب أيضا ، رغم أن النار مشتعلة .

قصة « البحث عن وطن » : الكتابة التي خلوا من الحدث ، لا يعن لها أن تطمح في أن تنتسب إلى هذا الفن الصعب الجميل ، فن القصة القصيرة . لكن هذه الكتابة أى نوع من أنواع الأدب ، إلا أن تكون قصيرة . وهذا كاتب يملك موهبة لاشك فيها . ويبدو أنها موهبة تقصصها « المعرفة » .

قصة « عائدون » : لغة سلسة ، وأسلوب رائق ، وقدرة على البناء التراكمي ، إلا أن هذه الأدوات الفنية لاتجد « همّا » حقيقيا يتبدي بها وفهما .

محمد روميش

فِي الشِّعْرِ

• الأصدقاء الشعراء :

حراجي عبد المالك (القاهرة) ، عبد المربي عبد الله (نبع حادي) ، السيد ابراهيم عطية (كفر صقر - شرقية) ، عبد الرحمن عبد الحسن البطة (جامعة المصورة) ، ضياء طمان (الاسكندرية) ، عبد العزيز عقيل (منيا القمح) ، جمال عبد المنعم شمتو (كفر بدوى القديم - المصورة) ، رمضان متولى سالم (وراق العرب - القاهرة) ، محمود محمد عبد الحكيم (الظاهر - القاهرة) ، عبد الرحيم الماسخ ، عادل بشري جرجس (المعادى) ، حسام نوح زيتون ، السيد سعد الجزائري (مطربس - كفر الشيخ) ، عبد الفتاح جابر جزر (دقهلية) ، جمعة عبد العاطي الجزار (المصورة) ، محمد أمين عسقلان (الساحل - القاهرة) ، عبد الامام أحمد محمد (جامعة الاسكندرية) ، جودت شاهين (الدريكشن - سوريا) .

تشترك قصائد هؤلاء الأصدقاء الشعراء ، جميعاً - بحسب متفاوتة - في جملة من الملائج الفكرية والفنية . سأحاول أن أرصد بعضها فيما يلي :

١ - أوسع وأكبير هذه الملائج ، هو جيشان الشعور الوطني والحسى الاجتماعي . إن اختيارهم لإرسال قصائدهم - بداية - إلى « أدب ونقد » يدل دلالة أولية على هذا الشعور وذلك الاتباع . وهو أمر مفرح ونبيل : أن يكون بين شباب هذا الوطن هذا العدد الغلاب من الشباب - الشعراء خاصة - الذين يتفكرون في أموره ، ويضئسون وضعه الراهن ، ويعلمون له بغير أعدل وأجمل .

نعم معظم هذه القصائد تنتقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية الراهنة ، وتغپض بحب غامر للبلاد ، وأمل في ألا يصبح فيها جائع أو مقهور أو مظلوم . قضية العدل الاجتماعي والمساواة وحرمة الكلمة والرأي ، قضايا رئيسية في معظم الأعم من عمل هؤلاء الشعراء الوطنيين .

حتى ما فيها من قصائد « عاطفية » ، فإنها تصوّر رغبة الشعراء في حب نبيل يعيش حرآً وطن حري ، وتحبّس أحالمهم في أن يتحرر الحب من شتي ألوان القهر : القهر الاجتماعي ، والقهر الفكري ، والقهر الإنساني .

٢ — كاً تشرك معظم قصائد هؤلاء الشعراء في ملحم ثان ، من الناحية الفكرية ، وهو تعضيد وتجيد اتفاقية الشعب الفلسطيني في الأرض المحتلة . وهذا يعني أن الروح العروفي متجادل مع الحس الوطني والانتهاء الاجتماعي عند هؤلاء الشعراء ، بحيث يصبحان — في أغلب الأحوال — وجهين لعملة واحدة .

وهذا ، بالطبع ، ملحم صحي ، إذ يشير إلى أن هؤلاء الشباب غير واقعين في أسر الشعور الإقليمي الوطني ، بدون مذ البصر والروح والانتهاء إلى القضية العربية بكمالها . كاً يشير إلى وحدة التروع المعادى للاستعمار والصهيونية سواء داخل الوجдан المصرى أو داخل الوجدان العربى . وكل ذلك بالطبع ، دليل على سلامه الوجدان المصرى الشاب ، وعلى فشل محاولات تلوثه وتغطيته إقليمياً ، التي جرت وتجرى منذ عقىده كامل من الزمان ، ليصبح مريضاً متزرياً انعزالياً ، أى قابلاً للكسر والاندحار .

٣ — كان هذان ملحمين فكريين ، غير فنيين . ونأى — هنا — بعض الملامع الفنية ، لنجد أن القصائد اشتراكت جميعاً — بدرجات متراوحة — في التعبير عن هذين الملحمين الفكريين السابقين تعبيراً تقريريأً مباشراً ، مفتقرأً إلى إيهامية الصورة الفنية التي تجسد الموقف تجسيداً جمالياً ، ولا تبذله مبتداً مباشراً شيئاً بالخطابة الفكرية الصريحه .

من نتائج هذه التقريرية ، افتقد العمل للمصداقية «الشعرية» رغم احتواه على المصداقية «الشعرورية» ، فيشعر القارئ بتناقض واضح : بين احساسه بصدق مشاعر وموافق الشاعر الوطنية ، واحساسه بعدم النجاح في نسخ هذا الشعور (الصادق) نسجاً فنياً جيلاً يتحمّل المصداقية الفنية ، بحيث يتبع من تجادل واندماج المنتصرين معاً ، العمل الناجح الجميل .

ومن نتائج هذه التقريرية ، أن ينزلق النص الشعري إلى «الثرية» المبنولة ، القرية من الكلام العادى والصريح الدارجة . وهنا يشعر القارئ باتفاق ضرورة الشعر ، إذ هو يكرر الدارج والمبنول ، في حين أن أهمية أساسية من مهام الشعر ومبراته هي الإغراق عن العادى والدارج من الصريح والقيم والتأثيرات ، أو استخدامها — هي نفسها — في سياق جديد وصياغة مبتكرة ، على الأقل .

وهذه نتيجة خطيرة من نتائج التقريرية : أن يفتقر القارئ إلى الشعور بضرورة الشعر . على أن أخطر نتائج هذه التقريرية ، هو ماتؤدى إليه من أداء زاغب ، يصيب القارئ بصدود يحول بينه وبين التعاطف مع ما يقول الشاعر والاقتناع بدعواه الوطنية البيلة .

إن سخونة وعلو هذا «الزعيم» التي تتجه التقريرية المباشرة ، تحمل القارئ أو المستمع «بصادر» نفسياً ووجدانياً نحوه قضية الشعر ، لأنه لا يتيح له فرصة للمشاركة في الخلق والتخليل وتكوين انطباع أو رأى أو رؤية ، مع قضية الشاعر .

وكيف ينما له ذلك ، والشاعر يقدم له كل شيء : كاملاً ، مقرراً ، مختوماً ؟

الخطر ، في كل ذلك ، أن تفضي هذه التقريرية الراعقة إلى عكس مطعم الشاعر الأصل من قوله الخلاص .

٤ — تشتراك معظم هذه القصائد ، كذلك في الواقع — بالدرجات المختلفة — التي أشرنا إليها — في الإضطراب اللغوي (النحوى) والإضطراب الوزنى .

وليس امتلاك اللغة بالأمر البسيط أو الإضافى ، في الكتابة الابداعية ، والشعر خاصة . إن الاقتدار اللغوى شرط أولى ، ابتدائى ، للشعر . فهو امتلاك للأدوات الأولى ، التي يصنع منها الشاعر عمله ، ليصبح العمل بعد ذلك جيداً أو رديئاً . وقصور اللغة — عند الكثير من قصائد هؤلاء الشعراء — يعني الافتقار إلى شرط جوهري سابق للكتابة ، ناهيك عن الكتابة نفسها وقيمتها الإبداعية .

كما أنتا — في مسألة الوزن — لستا من يرون أن الوزن الحالى شرط الشعر الوحيد ، كما يعتقد التقليديون . لكننا ، في نفس الوقت ، نرى أن النصوص الشعرية التى تتبع لنفسها نهج الوزن الحالى ، ينبعى أن تفى هذا الالتزام حقه المضبوط ، طالما ارتضته لنفسها نهجاً موسيقاً .

إن الكسور العديدة في الوزن — في كثير من هذه القصائد — تربك القارئ ، وتدلله على أن مبدعها لم يمتلك — بمقدرة — أدواته الأولية بعد ، وعلى أنه لا يتعتى شديد الاعتناء بتجويد عمله . وصفاته وسد ثغراته بالجهد وإعادة النظر الدائمة ، وبالبعد عن الاستسها والتهاون .

أملنا كبير. في نضوح فني متضرر ، من هؤلاء الشعراء الأصدقاء .

حلى سالم



ييجور بوليتشفوف وآخرون

« مسرحية من ثلاثة فصول »
تأليف

مكسيم جوركى

نقلها إلى العربية
د . عماد عبد الرءوف أبو طالب

راجعها على الأصل الروسي
د . ماهر عسل

تقدم « أدب ونقد » لقرائها الأصدقاء ، هنا ، نصًا مسرحيًا للكاتب الروسي الكبير مكسيم جوركى ، بعنوان « ييجور بوليتشفوف وآخرون » ، وهو نص لم تسبق ترجمته للغة العربية .

ترجم النص عن الإنجليزية المترجم الشاب د. عماد الدين عبد الرءوف ، وقد راجعه على الأصل الروسي ، المترجم المتخصص د. ماهر عسل (الأستاذ بكلية الهندسة) الذى قدم العديد من النصوص الهاامة من الأدب الروسي .

ونأمل أن تكون — بنشر هذا النص — قد قدمنا لحياتنا الأدبية مترجماً شاباً ، وكشفنا عن نص غير مقرؤء يضاف إلى رصيد هذا الكاتب الروسي العظيم مكسيم جوركى ، في قلوب القراء المصريين والعرب .

« أدب ونقد »



شخصيات المسرحية :

بيجور بوليتشفوف

كسينيا (زوجته)

فارفلا (فاريا) : ابنته من كسينيا

الكسنдра (شورا) : ابنته غير الشرعية

ميلانيا (مالاشا) : اخت زوجته (راهبة)

أندريله زفونتسوف : زوج « فارفلا »

ستيان تياتين : ابن عمدة فونتسوف

بوكياي باشكين

فاسيل (فاسيا) دوستيجايف

اليزافيتا : زوجته

أنطونينا (طونيا) ألكسي ولدا دوستيجايف من زوجته الأولى .

بافلين : قسيس

طيب

عاذف بوق

زوبونوفا : طيبة ساحرة

بروباتي (بروكوف المروك) : أبله

جلافيرا (جلاشا) : خادمة

تايسيا : خادمة ميلانيا

مكروسوف : شرطي

ياكوف (ياشا) لابيف : ابن بوليتشفوف بالعميد

دونات : خطاب

تصدر اسمها « مكسيم جوركى » و « فلاديمير ماياكوفسكي » هذا الكتاب حيث أنها بـآ تاریخ الدراما السوفيتية . كانت موهبة جوركى محل التقدير الرفيع من جانب تشخروف وتولسوي . وقد عاش « جوركى » كمؤلف غير الاتجاه للقصص والمسرحيات والمقالات النظرية حياة مليئة بالفعالية والنشاط تفتحت عنده خالما على الطابع والعادات والأمزجة المختلفة لأكثر قطاعات المجتمع الروسي تنوعا .

وقد كان مقدراً لمسرحية « ييجور بوليشوف وآخرون » ، التي كتبها في عام ١٩٣١ أن تكون بداية سلسلة طويلة عن الثورة الروسية (كان عنوانها الأصلى « في المساء ») ولكن لم يكتب له أن يكمل هذا العمل الكبير وبجانب « ييجور بوليشوف وآخرون » أكمل فقط مسرحيتين آخرتين هما « دوستيجايف وآخرون » و « سوموف وآخرون » ويجدب المسرحيون دانها لأعمال « جوركى » ليس فقط لزاء لتها ونسمتها الروسية الحقيقى وأصالتها الفائقة ولكن أيضاً لأنها « مثيرة للجدل » بأحسن معانى الكلمة .

ماذا يمكن أن يكون أكثر أهمية من تلك الأسئلة التي يطرحها « ييجور بوليشوف ؟ » ما معنى الموت ؟ ذاك سؤال يريد الكل أن يعرف إجابته . أو ما معنى الحياة ؟ إن السؤال ليس مجرد حذافة باللغة بالنسبة ليجور بوليشوف على الأقل . ذلك الرجل المرض الذى يعيش آخريات أيامه عشية الثورة الاشتراكية فى روسيا . على أن من السادة أن نفس مصرى بوليشوف كمحض ومرز للداعي واحدة من الطبقات الحاكمة فى روسيا فالبناء الكلى للمسرحية وتلك الخصائص المائلة والمغفلة لبطليها تدحض مثل هذا الضميرسطحى . وتكون جاذبية هذه المسرحية فيما تقتل تلك الشخصية وحدها كثرة تركيزها فيها ماقضيات المجتمع الروسى التي لا حصر لها .

بوليشوف : تاجر على ويكتب الصراح الذى يدور حوله لورائه وهو ما زال حياً أهمية عظيمة غير أنه يجب ألا ننسى أيضاً أن الحالة الاجتماعية للطبقة التجارية الروسية لم تكن شيئاً بسيطاً فلى منتصف القرن كانت تلك الطبقة تتجه بخطى ثابتة نحو التنصيب . كان التجار فى الواقع أشخاصاً نشطين طموحين وغير متعلمين بالمرة وفي بعض الأحيان كانوا عبارة عن أشخاص موهوبين من قبل العامة لكنهم يخلطون درجة متانة فى السلم الاجتماعى للعهد القىصرى الذى يسيطر عليهما البلاء .

فالأسقطراطية تنظر إلى هذه الطبقة من على بيتها العمال والمزارعون (الموجيك) ينظرون إلى مثيلها كأساسى لأى أعداء . وقد أرادنا جوركى فى قصصه ومسرحياته أن يربطوا معدداً من التجار الروس (أمانوف ، جورويف) كما آرانا كيف يمثل قيادان الفقة فى الاستقرار أهم محاسن تلك الطبقة . ولكن مشكلة بوليشيف لم تكن أنه من طبقة التجار بل كانت تتمثل فى أنه لم يستطع أن يحب هذه الطبقة بل كان يزدرها . لقد عدل فى منتصف الطريق عن هذه الطبقة كما أوضح جوركى ، وماداً يمكن أن يجمعه مع فرونسوف أو باشكين . مع أولئك الناس الذين يمكن أن يسمعوا أى شيء من أجل الربح . إن مرض بوليشوف يضعه فوق طبقة بوضعها هذا وباقام علاقاته بنحوه « بالآخرين » . هؤلاء الآخرين هم أناس من مختلف الأثمان . من « كسيبا » المقردة غير المتعلمة المنصبة إلى ذلك الحال العائد « دوستيجايف » إلى ذلك الثرى « ياكوف لايف » إلى ابنه غير الشرعية المشاغبة « شورا » وخادمه « جلافيرا » تلك المرأة التى أنت من قاع المجتمع . يحيط بوليشوف أيضاً حشد متافر من تلك الأثمان التى كانت سائدة فى ذلك العصر : راهبات ، رجال قانون ، شحاذون ، باعة وشباب صغير .

إن مرض بوليشوف يجعله يصارع مع المشاكل الرئيسية للوجود . إنه يسأل نفسه في يأس : ما الحياة ؟ ما الموت ؟ ما هي الثورة التي وصلت إلى عبئه داره وانسابت في آخر المسرحية من خلال الأنماض الوطنية ؟ هو يعرف أن الحياة القديمة قد انتهت . دفعت إلى القاع ووصلت إلى نهايتها . هو يعرف أيضاً أن الناس الجديد مثل « ياكوف لابيف » آتون على المسرح ويعرف إلى أن يعرف ماذا سيعنى ذلك بالنسبة للبلد وفي لحظة واحدة يهتف إن الأسياد الجديد سيتعلمون روسيا . وبعد ذلك ؟ ويعرضها جوركى عرضاً رائعاً بذلك العبارة التي يقولها « بوليشوف » ولكن ماذا لو لم يفعلوا . وسرعة وقل أن يفوت الآوان يحاول أن يفكير في حياته . في لحظة تبصير يعرف لابيف « أترين ماذا يعني ذلك . إن أعيش في المكان الخطأ . لقد تعاملت مع أناس غير مناسبين . الكل أغرباء . لقد عشت مع أغرب طوال هذه الأعوام الثلاثين . لا أريد أن يحدث ذلك . كان أبي يقود المراكب . أما أنا انظر إلى »

ماذا كان يمكن أن يحدث بوليشوف لو تم له هذا التبصير قبل بضع سنوات ؟ ربما كان قد بدأ في مساعدة الاشتراكيين الديمقراطيين ... البلاشفة . لكن شيئاً واحداً مفاده أن الاستارة قد جاءت « بوليشوف » في وقت أكثر تأخراً من أن يبدأ حياة جديدة غير أن صراعه مع الموت هو الذي يكون جوهر المسرحية . صراع روحه إعادة تقييمه الملم للأشخاص والأحداث وقوله التدربي للواقع الجديد ورغم أن المسرحية تظل داخل الجدران الأربع لمنزل « بوليشوف » إلا أنها ترسم صورة للبلد المرفق بالحرب وتوصل الإحساس بالقدر الخ้อม لسقوط العالم القديم .



الفصل الأول

غرفة الطعام في منزل أحد التجار الأثرياء في يوم شوئي مشمس . أثاث كثير مزدحم . أريكة عريضة منجددة بالجلد خلفها سلم يفضي إلى الطابق الثاني . في أعلى بين المسرح مشربية تطل على الحديقة . مجلس « كسيينا » إلى مائدة نقل أدوات الشاي . الخادمة « جلافيرا » عند النافذة ترتب الزهور . تدخل « الكستندا » ترتدي « روب دى شامبر » وشبها بدون جوارب مهملة الشعر الذي في حمبة شعر « ييجور بوليشوف »

- | | |
|---------|--|
| كسيينا | : إنك نؤامة عظيمة « ياشورا » . |
| شورا | : كفلاك نكدا . فلن يفيد . جلاشا ! القهوة . أين الصحف ؟ |
| جلافيرا | : لقد أخذتها إلى « فارفارا ييجوروفنا » |
| شورا | : حسن . هاتها . صحيفة واحدة لكل البيت . ياللشاطين . |
| كسيينا | : من هم الشياطين ؟ |
| شورا | : هل أني هنا ؟ |
| كسيينا | : إنه يعود الجرسى . من هم الشياطين ؟ هل هما فوتسوف وزوجته . |
| شورا | : (في التليفون) : نعم واحد سبعة ستة ثلاثة . |
| كسيينا | : إذن سأخبر فوتسوف وزوجه برأيك فيها . |
| شورا | : (في التليفون) : أعطى طونيا . |
| كسيينا | : إنك تسيين الأدب أكثر وأكثر . |
| شورا | : أهذه أنت يا أنطونينا ؟ هل سنذهب للتسلق ؟ لم لا ؟ عرض ؟ ألا يمكنك الاعتذار ؟ أتف |
| كسيينا | : إنك — بالكل من أرملة غير شرعية . أنت . أوه . ل يكن . |
| شورا | : كيف تدعين فتاة أرملة ؟ |
| كسيينا | : ألم يمت خطيبها ؟ |
| شورا | : هي ما زالت فتاة . |
| كسيينا | : كيف تعرفن ؟ |
| شورا | : فتاة عديمة الحياة . |
| جلافيرا | : (تضع فنجان القهوة) : فارفارا ييجوروفنا مستحضر الجريدة بنفسها . |
| كسيينا | : إنك تتحدثين فيما لا يبعفي ملن هم في سنك . كوف حذرة . كلما كانت معلومانك قليلة . كلما كان نومك أفضل . عندما كنت في مثل عمرك لم أكن أعرف شيئاً على الإطلاق . |
| شورا | : وما زلت لا تعرفين . |
| كسيينا | : إنك مقرفة . |
| شورا | : ها قد أنت أختي تبخر . يوخور مدام . كومان ساي . |
| فارفارا | : إنها الخامسة عشرة ولم ترتدي ملابسك أو تسوى شعرك بعد . |
| شورا | : بدأت اللعبة . |
| فارفارا | : إنك تهادين في وفاحتلك لأن أباك يدللك ... ولأنه مريض |

- شورة : هل سترددين ذلك كثيراً ؟
 كسينيا : وماذا يعنيها من صحة أنها ؟
 فارفارا : أرى لزاماً على أن أحبطه علماً بتصرفاتك .
 شورا : أشكوك كثيراً . هل انتبهت ؟
 فارفارا : أنت حقاً .
 شورا : غير صحيح ... لست أنا الحمقاء .
 فارفارا : إنك حمقاء والله العظيم .
 شورا : فارفارا يمحورنا . أنت تهددين طاقيك بلا أي جلوبي .
 كسينيا : لم يبق إلا أن توجهها .
 شورا : وأنت أيضاً طبعك أخذ بعجل .
 فارفارا : حسن يا عزيزق . حسن . هنا نذهب إلى المطبخ يا أماء . فقد أصابت الطاهي نوبة المهاجرة أخرى .
 كسينيا : الرجل فقد إتزانه . فقد قتل ولده .
 فارفارا : ليس هنا سبباً طبيعياً .
 شورا : لكن الذي قتل هو خاناها الوسيم أندرودشا لأصايبها البليء !
 جلافيرا : لا داعي للاستمرار بهما . عجل وتقاول قهورتك لأنفظ المكان (غرفة بالبراد) (مجلس شورا على كرسيها مغمضة العينين عاقلة يدبها خلف شعرها المشتمل الآخر) .
 زفونتسوف : ينزل ينفعه على اطراف أصابعه ثم يرحب إليها من الخلف وبعاجوها) : لماذا تحلم عنزق .
 شورا : (ينهر أكترات وما زالت مغمضة عينيها) : لا تلمستي !
 زفونتسوف : لماذا ؟ إنك تحبين ذلك ؟ وليس كذلك ؟ قولى نعم . أليس كذلك ؟
 شورا : لا أحب ذلك .
 زفونتسوف : لماذا ؟
 شورا : كذلك ثغيلها . أنا لا أعجبك .
 زفونتسوف : ترددتني إعجاب ؟ ليس كذلك (ظاهر فارفارا عند السلم)
 شورا : لو علمت فارفارا
 زفونتسوف : من أ (يتحرك بعيداً ويحدث بلهجته الوااعظ) : أهل أن تملكوني زمام نفسك . المذاكرة ضرورية .
 فارفارا : إنها تفضل أن تبرأع وأن تنفع فتاقيع الصابيون مع أنطونينا .
 شورا : نعم أنا أحب تنفع الواقع ؟ ما دخلك أنت ؟ تستحرس الصابيون ؟
 فارفارا : بل أشتفى عليك إنتي فقط لا استطيع أنت أغليل كيف ستعيشين ، وقد طلبوا منك سحب أوراقك من المدرسة .
 شورا : ليس صحيحاً .
 فارفارا : - متوجهة بالخطاب إلى زفونتسوف - صديقتك مختلفة .
 زفونتسوف : أنها تريد أن تدرس الموسيقى .
 فارفارا : من ؟
 زفونتسوف : شورا !
 شورا : ليس صحيحاً . لا أريد أن أدرس الموسيقى .

- فارفارا : من أين أتيت بها ؟
 زفونسوف : لم تخبرني يا شورا أنك توعدن دراسة الموسيقى ؟
 شورا : (وهي خارجة) لم أقل شيئاً من هنا القيل .
 زفونسوف : هم .. غريبة هل أخطئت أنا هنا الخبر ؟ أنت تعاملينا يا فاربارا بمحنة شديدة .
 فارفارا : وأنت تبالغ في الرقة معها .
 زفونسوف : ماذا تعين بالبلافلة ؟ إنك تعلمين خطئي . أليس كذلك ؟
 فارفارا : الخطأ خطأ لكن رقتك تبدو لي مريبة .
 زفونسوف : ما هذه السخافات التي غالباً رأسك ؟
 فارفارا : كثنا ! سخافات ؟
 زفونسوف : فقط فكري لحظة . تشنعين غيرة في هذا الوقت المخرج .
 فارفارا : لماذا أتيت هنا ؟
 زفونسوف : أنا ؟ هناك إعلان في الجريدة . وقد وصل الخطاب ويقول إن الغلاجون قد اتفقاً أثرب .
 فارفارا : الخطاب دونات في المطبخ . ماذا بشأن الإعلان ؟
 زفونسوف : هنا هو الأمر في الواقع لا أحد لهجتك هذه . ماذا ظننتي ؟ تلميذاً في مدرسة ؟ اللعنة على كل .
 فارفارا : هلكه من روعك . أعتقد أنني قد وصل . انظر إلى هبتك .
 (زفونسوف يسرع إلى لوق يهيا مخرج فارفارا لاستقبال والدتها . شورا ترددت بملحة حضراء وقحة مغفلة غيرى إلى الطيرون . يوقها بوليشوف ويضمها في صمت يهمه الألب باللينين مرتدية بروادة بنسجها)
 بوليشوف : (مجلس إلى المائدة . ذراعاه حول خصر شورا وهي تعبث بشعره الآخر) : إذن فقد أصبحت أناساً كثيرون باللهيات . إنه لمرعب .
 بوليشوف : كيف حالك يا شورا . أراك مغفلة حبيرة . مدلرة أن كنت لم أسلم عليك ...
 شورا : كان يجب أن أكون البادحة أنها الألب باللينين ، ولكن أني احتجظنى كدب
 بوليشوف : انتظرى لحظة يا شورا وانتهى . ماذا سيفعل هؤلاء الناس ؟ الآن ؟ لقد كان لدينا أناس كثيرون عذبو الجلوسى من قبل الحرب . وما كان ينهى أبداً أن نزح بأنفسنا في دخول الحرب .
 باتللين (يهدى) : للسلطات العليا تصوّراتها .
 بوليشوف : لقد فشلت سياساتنا مع اليابانيين أيضاً . وكانت النتيجة أننا قد الحقنا بأنفسنا العار قبل العالم كله .
 باتللين : الحروب لا تجلب الفقر وحده بل تجلب أيضاً الفداء .. في الخبرة .. وفي ...
 بوليشوف : واحد يحارب والآخرون ينهبون .
 باتللين : وفوق ذلك . كل شيء في هذا العالم يسر حسب إرادة الله . وماذا تجدى ثرثتنا ؟
 بوليشوف : اسمع يا باللينين ساليليف . كف عن مواعظك ... أين ستذهبين للترحل يا شورا ؟
 شورا : أنتى أنظر أنطوانا .
 بوليشوف : حسن . لو تطلقت هنا سأطلبك بعد محس دقائق (تخرج شورا) .
 باتللين : لقد كبرت . وصارت بافة .
 بوليشوف : أجل الجسد مليح رشيق لكن الوجه غور جلاب . كانت أنها دمية . أذكى من الشيطان

- لكتها تبيحة .
باقلين
- : وجه الكسندر ييجوروفنا له طابعه الخاص .. ولا يخلو من الجاذبية . من أى البلاد كانت
أمهما ؟
باقلين
- من سيريرا . أنت تتحدث عن السلطة العليا ... ومشية الرب ... وما إلى ذلك ولكن ماذا
عن « الدوما » (١) .
بوليشوف
- الدوما هي .. في واقع الأمر ... تعطف من السلطة ذاتها باتجاه الفرصة لاستحسانها .
باقلين
ويعتقد كثيرون أن وجودها بمثابة خطأ قاتل ... لكنه لا يهدى بأصحاب الفداحة والكهنوت
الكنسي أن يغوصوا في تلك القضايا . الدنبوية وعلاوة على ذلك فمن واجب رجال الدين في
أيامنا هذه أن يشعروا روح التفاؤل وأن يعمقوا الحب للعرش والوطن .
بوليشوف
- من هم مع الأرواح ، مآلاته الإنبطاح .
باقلين
- كما تعلم لقد أفتنت وكيل كنيستي بزيادة عدد المنشدين كما تحدث مع الجنرال بلينج بشأن
المتحة الخاصة بجرس الكيسة الجديدة التي بنيت من أجل راميک القديس « ييجور »
المبروك .
بوليشوف
- ولم يعطيك شيئاً
باقلين
- لقد رفض ، بل أطلق مزحة فظة « أنا لا أحب النحاس حتى في الفرقة الموسيقية للكنيسة » .
ما أحراك أنت ، في مرضك هذا ، بالطبع لشراء الجرس .
بوليشوف
- (وهي بهم بالوقوف) زين الأجراس لا يخشى من الأمراض .
إنك لا تعلم أهلاً . العلم قاصر عن بلوغ أغيب الأعراض . إنني أسمع أنهم يعالجون الأمراض
بالموسيقى في بعض المصحات الأجنبية . من أهلاً عندنا عسكري مطالء يسيطر على
الأمراض بالعلف في البوق .
بوليشوف
- (مينساً) أى برق ؟
باقلين
- برق خناس كبير جداً فيما يقولون .
ولو كان طويلاً ... هل بشفي ؟
بوليشوف
- يقال إنه كذلك ... كل شيء جائز يا عزيزى المجل « ييجور فاسيليتش » كل شيء جائز
إتنا نعيش في ظلام أسرار محيرة لا نهاية . نحن نعتقد إتنا نرى النور . النور الذي يشع من
عقولنا ولكنه نور حسى فقط . أما الروح ، فربما كان العقل وحده هو الذى يحملها معتمدة أو
مظلمة .
بوليشوف
- (ميندا) يالك من متحدث فصيح .
باقلين
- (يزيد الأمر حرارة) خذ مثلاً « برركوف » المقدس . في أى طمانية عاش الرجل الذى نعنه
الجهال بالله .
بوليشوف
- إنك تخرج عن الموضوع مرة أخرى وتعظم . إلى اللقاء فلان تعب .
باقلين
- أنتى بإخلاص أن تكون على ما يرام . سأصلى من أجلك (يخرج) .
بوليشوف
- (يتحسن جانبه الأيمن يضطجع على الأريكة ويهيم) : إنهم الخنزير السمين جسد المسيح
ودمه . جلافرا !!
فارفارا
- ما الخطب ؟
بوليشوف
- لا شيء كدت أن أندى جلافرا !! ياه .. مالك متأفة إلى أين تذهبين ؟
فارفارا
- إننى ذاهبة إلى عرض مسرحي للمرضى المتألفين للشفاء .
فارفارا

بوليشوف	وتصطعن نظارة ؟ أعتقد أنك لا تحتاجين إليها . تحتاجين فقط لأن تكوني « على المروضة » .
فارفارا	يجب أن تكلم مع « الكسترا » يا أبي . إنها تصرف بطريقة شنيعة . إنها بساطة . لا تحمل .
بوليشوف	كلكم أفضل . تفضل (غرجر فارفارا ، يهمس بوليشوف لنفسه) غير محملة . انتظري حتى أحسن وسايركم .
جلافرا	هل ناديت على ؟
بوليشوف	أجل . آه . جلاشا . إنك حسنة المظهر . تتجرين صحة أما « فارفارا » فكجمال الظل .
جلافرا	(تحدث في السلم) إنه من حظها الطيب . ولا حملتها أيضا إلى فراشك .
بوليشوف	يا حفقاء إنها إبنتي . أيفي . بم تهذين ؟
جلافرا	إن أعلم عم أخذت . لقد ضمت « شورا » كأنها غريبة . وكأنك جندى .
بوليشوف	(مصعوقاً) لقد جئت يا جلافرا . أنترين من إبنتي ؟ إياك وسوء الظن بشورا . كفرية ؟
جلافرا	كجندى ؟ هل ضمك أحد الجنود من قبل ؟ هي لا المكان ولا الوقت مناسب لملئ هذا الحديث . لماذا ناديتها ؟
بوليشوف	أرسل دونات إلى . انتظري . اعطيبني يدك . إنك تخبيتي . أليس كذلك ؟ رغم أنني مريض .
جلافرا	(تلخص به) إنك عرق قلبي . لا تكن هكذا (تسحب نفسها منه وتسل خارجة) .
دونات	يتسنم بوليشوف يمسح شفتيه بلسانه . يضطجع)
بوليشوف	كيف حالك يا بيجور فاسيليتش ؟ آمل أن تكون على ما يرام .
دونات	شكرا . ما الأخبار ؟
بوليشوف	على مهل ليس هناك ما يكفي من العمال (تدخل كسيينا مرتدية ملابس الخروج) .
كسيينا	ما هذا ؟
بوليشوف	لا شيء . آمل ألا تفك في اصطدام الديبة يا بيجور . أين أنت من العيد ؟
دونات	اسكتني ألم يهد هناك عمال .
بوليشوف	لم يبق سوى العجائز والصبية . لقد أعطوا البرنس محسن من أسرى الحرب لكنهم لا يصلحون للعمل في الغابات .
دونات	هم ، على كل حال ، يعلمون مع النساء .
بوليشوف	هذا صحيح .
دونات	أجل المرأة الفروية شبة هذه الأيام .
بوليشوف	يشعأ أن الفجور يتشر على أشدده في لترى .
كسيينا	لماذا تسمين ذلك فجورا يا « كسيينا ياكوفينا » . لقد قتل الرجال فتوجب أن يولد
دونات	أطفال . يعني بساطة من قتل يجب !
بوليشوف	يبدو ذلك .
كسيينا	هراء . أى نوع من الأطفال تتضرر من أسرى حرب ؟ ومن ناحية أخرى . فالطبع لو كان الرجل على البدن ...
بوليشوف	الفروية حفقاء لنا فهو لا يرغب في أخبار أي أطفال منها .
كسيينا	نساؤنا لسن حفقوات . الرجال الأصحاء سيقوا جميعاً للحرب ولم يبق بالبيت سوى

- الخائبين .
- بوليشوف : هلك الكثيرون .
- كسيينا : سيعيش الآفاقون في بسر .
- بوليشوف : يا لها من فكرة !
- دونات : القياصرة لا يقنعون أبداً بشعوبهم .
- بوليشوف : ماذَا قلت ؟
- دونات : قلت إن القيسِر لا يقنع أبداً بشعبه . لا تملك ما يكتفي لإطعام رجالها ومع ذلك تزيد غزو
- الغرباء .
- إنك معنِّ .
- دونات : هذا القتال اليوم لا يعني أي شيء آخر . وهذا هو السبب في أننا نعاني ما نعانيه . لكننا أكثر جشعاً .
- بوليشوف : إنك معنِّ تماماً يا دونات . وهذا ما يقوله يا كوف - أن الروحى أيضًا «الجشع أصل كل
- الشرور» كيف تسير أموره هناك .
- دونات : على ما يرام . إنه راجح العقل .
- كسيينا : راجح العقل !؟ ... إنه متدفع .
- دونات : إندفعاً يترجمه لرجاحة عقلة با كسيينا يا كوف علينا . لقد جمع قرابة عشرة من المارين من الجنديَّة ووجههم للعمل وهو يعلمون بهم ولولا ذلك لاحترفوا السرقة .
- بوليشوف : (باشمئزاز) أَفْ . لو علم مكروسوف بذلك لأثاره فضيحة .
- دونات : أن مكروسوف يعلم . إنه يسعد بما يزيح بعض العباء عنه .
- بوليشوف : حسن . حسن . تلك نظرتك (بنزل زفونسوف على السلام)
- دونات : فماذا عن الدب ؟
- بوليشوف : الدب ؟ إنه متعثثُ الكبري .
- زفونسوف : اسمع لي أنْ أهدى الدب إلى المحراب بتلنج فأنت تعلم أنه
- بوليشوف : أَجل أعرف . أعطه إيه أو المأسف إنْ أحيطت .
- كسيينا : (تضحك في سريرها) كم أَود أن أرى قساً يطلق النار على دب .
- بوليشوف : حسن . إنْ تعب الآن . ودائماً يا دونات كل شيء يا أخي يسر إلى الأسوأ . بمجرد أن
- مرضت بيَّات الماعب (يتحدى دونات في صمت ويخرج)
- بوليشوف : أرسل شورا إلى يا كسيينا . مالك بهم يا أندري . قل ما تزيد مباشرة .
- زفونسوف : أريد أن أحذثك بشأن لا بيف .
- بوليشوف : مَاذا عن لا بيف ؟
- فونوف : سمعت أنه انقضى مع بعض المشهورين السياسيين وقال كلاماً مثاراً للحكومة لبعض
- الفلاحين في سوق كوبو سوفو .
- بوليشوف : هراء من يسمع عن الأسواق هذه الأيام ؟ أى فلاحين ؟ لماذا تشكون كلكم من ياكوف ؟
- زفونسوف : حسن . إنه يصر بشكل ما عصراً في أسرتنا ... (تدخل شورا مسرعة) .
- بوليشوف : يعبر .. بشكل ما ... أنتم تحفظون كثيراً في اعتباره واحدنا من الأسرة . وهذا هو السبب الذي يجعله لا يأت إلى العشاء في أيام الأحاد . اذهب يا أندري . تستطيع أن تحدثني عن ذلك فيما بعد .

هل كان يتم في حق يا كوف ؟	: شورا
ليس هذا موضوعنا . إجلس هنا . الكل يشكوا منك أنت أيضا .	: بوليشوف
من هم هؤلاء الكل .	: شورا
كسيبا . فارفارا .	: بوليشوف
ها لست الكل .	: شورا
إنى جاد يا شورا .	: بوليشوف
أنت لا تتحدث هكذا حينا تكون جادا .	: شورا
إنك مزعجة لكل شخص ، إنك لا تتعلمين أى شيء .	: بوليشوف
لو أنتي لا أفعل أى شيء فكيف أكون مزعجة ؟	: شورا
إنك لا تستمعين إلى أى شخص .	: بوليشوف
إنتي أسمع لهم كلهم . لقد مللت الاستماع .	: شورا
لهجتك معنـى أنا أهـبـاـ غـيرـ لـاقـةـ عـلـىـ أنـ أـرـجـكـ لـكـتـيـ لـأـحـبـ ذـلـكـ .	: بوليشوف
ما دمت لا تحب ذلك فأنت لست بخاجة إليه .	: شورا
عيـبـ عـلـيـكـ ! « ما دمت لا تحب فإـنـكـ لـسـتـ بـخـاجـةـ إـلـيـهـ » . ما أسهل الحياة بهذه الطريقة	: بوليشوف
ولـكـنـهاـ مـسـحـيـةـ .	: شورا
ماذا يعنـكـ ؟	: بوليشوف
كل شيء . كل شخص لن نفهمـيـ .	: شورا
حسن . عـلـىـ وـاسـأـلـهـمـ . ماذا هـنـاكـ يـاـ كـسـيـباـ ؟ فـيـ تـعـلـقـيـنـ ؟ عـمـ تـعـبـحـيـنـ ؟	: بوليشوف
وصل الطيب وباشكين يجلس في انتظارك . الكسندراء . غطـيـ سـاقـيـكـ . كـيـفـ تـجـلـسـينـ	: كـسـيـباـ
هـكـنـاـ ؟	: بوليشوف
(بـهـ وـاقـفـاـ) حـسـنـ . أـرـسـلـ الطـيـبـ هـنـاـ (تـخـرـجـ كـسـيـباـ) . إـنـ الرـقـادـ ضـارـ بـالـنـسـبةـ لـ .	: الطـيـبـ
إـنـهـ يـعـلـمـ أـزـيدـ فـيـ الـوـزـنـ . آـهـ (إـلـ شـورـاـ) . اـضـغـطـيـ . لـاـ تـلـوـيـ مـفـاصـلـ .	: بوليشوف
صـبـاحـ الـحـلـيـرـ . كـيـفـ الـحـالـ الـبـوـمـ ؟	: الطـيـبـ
سـيـءـ . عـلـاجـكـ لـاـ يـفـدـيـ كـثـيرـ يـاـ دـكـتـورـ .	: بوليشوف
حسنـ . هـيـ نـذـهـبـ إـلـيـ غـرـفـكـ .	: بوليشوف
(خـارـجـاـ مـعـ) أـعـطـيـ دـوـاءـ . أـغـلـ دـوـاءـ تـسـطـعـيـهـ . يـبـ أـشـفـيـ . يـبـ أـشـفـيـ . لـوـ	: كـسـيـباـ
شـفـيـتـيـ فـيـانـيـ لـكـ مـسـتـشـفـيـ وـأـجـعـلـكـ مدـيـرـهـ لـتـفـعـلـ ماـ تـرـيدـ (يـخـرـجـانـ . تـدـخـلـ كـسـيـباـ	: باـشـكـينـ
وـبـاشـكـينـ)	: كـسـيـباـ
ماـذاـ قـالـ الطـيـبـ ؟	: كـسـيـباـ
سـرـطـانـ . يـقـولـ سـرـطـانـ بالـكـبدـ .	: باـشـكـينـ
يـاـ إـلـهـيـ ! مـاـ هـذـاـ الـاخـلـاقـ ؟	: كـسـيـباـ
يـقـولـ إـنـهـ مـرـضـ خـطـيرـ .	: باـشـكـينـ
كـلـ شـخـصـ يـعـرـفـ أـنـ هـمـتـ شـافـةـ .	: كـسـيـباـ
يـالـهـ مـنـ وـقـتـ يـمـرضـ فـيـ . تـهـمـ النـقـودـ هـنـاكـ وـبـكـونـ الشـحـاذـونـ بـالـأـلـوـفـ بـيـنـاـ هـوـ .	: باـشـكـينـ
هـذـاـ هـوـ الـحـالـ . النـاسـ تـرـىـ وـتـرـىـ .	: كـسـيـباـ
دوـسـتـجـاـلـيـفـ صـارـ سـيـناـ حـتـىـ لـمـ يـدـ سـرـ إـلـاـ وـهـ مـفـكـوكـ الأـزـارـ وـأـصـبـعـ يـكـلـمـ فـقـطـ بـلـغـةـ	: باـشـكـينـ

الآلاف . أما ييجور فاسيليفيتش فقد أصيب فيما يبدو باضطراب عقلي لقد سمعه منذ أيام يقول «لقد فقدت الشيء الحقيقي في الحياة ». ماذا يعني ؟

آه لقد لا حظت ذلك أيضا . إنه يقولأشياء غريبة .

لاحظني أنه بدأ بأموالك وأموال أختك . كان عليه أن يريدها .

ياله من خطأ ارتكبه ياموكىاي . إن ذكر ذلك دوما . لقد تزوجت بالعما ولكن لم يكن بالشخص المناسب . لو كنت تزوجتك أنت . كم كانا سعيلا في أمان ولكن ... يا إلهي .

إن الأشياء التي كان مشغولا بها . الأشياء التي كانت يجب أن أعني بها معه هي أنه أحضر إلى البيت ابنة غير شرعية لأعني بها والقط لابنه زوجا كائساً ما يكون . أعني أنهم سيلتفون حوله يا موكياي . سينيوبونى . هذا الرجل وفارفارا سيد مروونى .

يجب لا تدعهنى . إنك تعليمين ما هي الحرب . في وقت الحرب لا يمكن لدى الناس حياة

كينيا
باشكنين

كينيا
باشكنين

باشكنين

كينيا
باشكنين

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

كينيا
باشكنين

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

كينيا
باشكنين

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

كينيا
باشكنين

زفونتسوف

الطيب

كينيا
باشكنين

إنك خادم قديم لنا . أوقفت أبي على رجلبك . فكر في .

إن أذكر (يظهر زفونتسوف) .

هل ذهب الطيب ؟

مازال بالداخل .

ماذا عن الرداء يا باشكنين ؟

لن يأخذك بطبع .

كم علينا أن ندفع له ؟

خمسة آلاف على الأول .

ياله من لص عجوز .

بواسطة جانا .

بالطريق العادي .

خمسة آلاف من أجل ماذا ؟

إن القولد رخيصة هذه الأيام .

من جيوب الآخرين .

هل يوافق حمای ؟

(يدخل ويأخذ زفونتسوف من ذراعه) : حسن . على أن أخبرك .

أمل أن يكون شيئاً طيباً .

يجب أن يرقد المريض قبل المستطاع . الحركة والإثارة والانفعال ، كل ذلك ضار جدا بالنسبة له . يجب أن يستريح تماماً وفي جو هادئ . ثم (يمس لزفونتسوف)

لماذا لا تخبرني . أنا زوجه .

هناك أشياء يجب لا يقوها المرء للسيدات (يمس مرة أخرى) سرتب ذلك هذا المساء .

ترتبون ماذا ؟

كونسلتو . جنة أطباء .

باللسماء .

إنه ليس مزعجا . إلى اللقاء (يخرج) .

ياله من رجل صارم .. خمسة روبلات في خمسة دقائق . ستون روبلات في الساعة . يا سلام !

زفونسوف	يقول إنه لا بد من عملية جراحية .
كسيبا	جراحة؟ لا أبداً . إن أجعلة ينام تحت المرض أبداً .
زفونسوف	ولكن هذا جهل مطبق . إن الجراحة علم
كسيبا	لا أعلم شرة بعلمكم هنا . فهمت؟ وأنت أيضاً تكلم معى بدون لفاظ .
زفونسوف	إنى لأندث عن الياقة والأصول . إنى لأندث عن جهلك .
كسيبا	ما أذكاك أنت ! (يتبع زفونسوف . إيماءة غاضبة . تبرى جلافيرا في الغرفة)
كسيبا	فيما العجلة ؟
جلافيرا	جرس غرفة النوم (تبعها كسيبا إلى غرفة بوليشوف)
زفونسوف	لقد اختار حياد وقطا غير ملام للمرض .
باشكون	أجل . إنها حادة . إن الأذكياء يمكنون ثروات من الماء هذه الأيام . تماماً مثل السحر .
زفونسوف	جسم ... وعلاوة على ذلك فاللورا قادمة .
باشكون	أنا لا أربح بها . فقد قامت ثورة ١٩٠٥ وكانت عملاً فاشلاً .
زفونسوف	في ١٩٠٥ كان هناك شعب وليس ثورة . كان الفلاحون والعمال في بيوتهم واليوم هم على جبهات القتال . هذه المرة ستكلون الثورة ضد المسؤولين الحكوميين والمحافظين والوزراء .
باشكون	لو كان الأمر كذلك نسأل الله التوفيق . فالموظفون أسوأ من القراد .. يلتصقون بالجسد بلا فكاك .
زفونسوف	من الواضح أن القيسير غير ملام للحكم .
باشكون	هناك حديث بشأن ذلك بين التجار . يقال إن أحد الرجال قد سيطر على الامبراطورة على نحو ما . (تظاهر فارفارا على السلم تستمع)
زفونسوف	أجل . جريجوري راسپوتن .
باشكون	على أيّة حال أنا لا أؤمن بالسحر .
زفونسوف	وهل تومن بالعشاق ؟
باشكون	إنها أسطورة على ما يبدو . لقد كان لديها مئات الجنائزات لتختار منهم .
فارفارا	يا له من هراء .
باشكون	كل شخص يتحدث عن ذلك يا فارفارا يجهروننا . ومع كل فإننا أعتقد أنه لا غنى عن قيسير .
زفونسوف	: . القيسير موضعه الطبيعي في الرأس وليس في بيروجراد . هل انتهى العرض ؟
فارفارا	: دعونا من ذلك . لقد جاء أحد المفتين وأفاد إن قطرانا عملاً بالجرحى ننتظره هنا المساء .
جلافيرا	حوالى محسنةَ رجل وليس هناك مكان لهم (تدخل جلافيرا) .
فارفارا	(باشكون) . إنهم يسألون عنك (تخرج جلافيرا وباشكون . يترك قيمة على المنصة) .
زفونسوف	لماذا أنت صريح هكذا معه ؟ أنت تعلم تماماً أنه يتوجه علينا لحساب أمي . لقد ظل يرتدي هذه القبعة لعشر سنوات . ذلك البخيل . إنها ملأى بقع الفنراة . لا أستطيع أن أفهم لماذا أنت وهذا الحال
فارفارا	أوه . كفى . أريد أن أستدين منه بعض النقود لأرسو بنطخ .
زفونسوف	لكن أخيرتك أن ليزا دوستيجايف سترب هنا الأمر مع جانا . إن ذلك سيكون أرخص أيضاً .
زفونسوف	ستخدعك . ليزا .

- كسيبا : (من غرفة نوم زوجها) تعال واجعله ينام . إنه يمشي في الغرفة ويُشخط في باشكنين . آه . يا إلهي .
- زفونتسوف : اذهي أنت الأن يا فاريا .
- بروليشوف : (مرتدية روب دى شاير وشيشيا) : حسن ، وماذا أيضا ؟ هذه الحرب اللعينة .
- باشكنين : (يتبعه) ومن يجادل في ذلك ؟
- بروليشوف : لعنة بالنسبة لن ؟
- باشكنين : لنا نحن .
- بروليشوف : ومن هم « نحن » ؟ إنك تقول إن الناس تكون الملائين من المحب ? حسن ؟
- باشكنين : للناس أقصد .
- بروليشوف : الناس فلاخ لا بهم أن يعيش أو يموت . هنا هو ما تشير إليه نظرتك .
- كسيبا : لا تبهد نفسك من أجل رب . إنه ضار بالنسبة لك .
- باشكنين : لم أعن ذلك على الإطلاق . أي نوع من النظريات تدعوه ذلك .
- بروليشوف : النظرية الخفقة . النظرية الأمينة . إنني أقول صراحة . عمل هو أن جمع المال وعمل الفلاحين هو أن يزرعوا المحاصيل وبشرروا البضائع . أي نظرية أخرى بجانب ذلك ؟
- باشكنين : هنا هو الحال بالطبع ومع ذلك ...
- بروليشوف : حسن . مازال ماذا ؟ فيم تفكير حينما تسرق ؟
- باشكنين : لماذا عينتني .
- كسيبا : لماذا لا تعلنين شيئاً يا فاريا — أخبريه . التعليمات تقضي بأن ينام .
- بروليشوف : هل تفكّر في الشعب ؟
- باشكنين : لماذا عينتني أمام الناس . أنا أسرقك ؟ لا بد من إثبات ذلك .
- بروليشوف : الأمر لا يحتاج لإثبات . كل واحد يعلم أن السرقة عمل مشروع وليس هناك معنى لإهانتك . إنها لن تجعلك أفضل بل ستجعلك أسوأ وليس أنت الذي يسرق ولكنه الروبل .
- باشكنين : الروبل أكبر نص في ...
- باشكنين : يا كوف لا يبيت فقط هو الذي يبيكه قوله ذلك .
- بروليشوف : ولذلك فهو يفعل . حسن . تستطيع أن تذهب الآن . بلنچ لا يمكن رشهته لقد أخذ كتابه منا . أخذ ما يكتفي لكته وقرره . ذلك الشيطان العجوز (يخرج باشكنين) ما كل هذا الرحام . ماذا تستظرون ؟
- فارفارا : لا تستظرون شيئاً .
- بروليشوف : فعلا ؟ ففى هذه الحالة أذها حالكما . أليس لديك ما تفعليه يا كسيبا . هل هويت عرفتني ؟ إن هواها فاسد . معين بالارتفاع الحمضية للأدوية . أجل . واجعل جلاغيرا تحضر ل بعض الجعة .
- كسيبا : يجب ألا تذوق الجعة .
- بروليشوف : افعل ما أقوله لك . إنني أعرف ما يجب أن أتناوله وما يجب ألا أتناوله .
- كسيبا : (خارجة) آه لو تعلم (يخرج الكل من الغرفة)
- بروليشوف : (يمشي حول المائدة . متكتعاً عليها بإحدى يديه . ينظر في المرأة ويتحدث بصوت عال) : إنك في حال سيئة يا بيجور . وجهك ، يا أخي ، لم يعد وجهك .
- جلاغيرا : (تدخل بطريق عليه كوب من اللبن) ها لك بعض اللبن لك .

أعطيك لحظة وأحضرني لبعض الجمة .
 : بوليشوف
 لقد أُمروني لأن أعطيك أي جمة .
 : جلافرا
 لا تهتمي بما أُمروك به . أحضرني الجمة . انتظري لحظة . ماذا تعتقدين ؟ هل سأموت ؟
 : بوليشوف
 مستحيل .
 : جلافرا
 لم لا ؟
 : بوليشوف
 لا أعتقد ذلك .
 : جلافرا
 لا تعتقدين ذلك ؟ كلا يا عزيزتي . إن حالتي سيئة جداً . إن أعرف ذلك .
 : بوليشوف
 لا أعتقد ذلك .
 : جلافرا
 امرأة عبيدة . تعال . هنا تتناول تلك الجمة وسأخذ بعض قطرات من المودكا البرتقالية .
 : بوليشوف
 ستحسن صحتي (يذهب إلى البار الجانبي) . لقد أغلقده . عليهم اللعنة . أولئك المخازير
 يراقبونني . يعاملونني كسمجني . ما أسبابي بالمعتقل .
 : بوليشوف
 « ستار »

الفصل الثاني

حجرة استقبال في بيت آل بوليشوف . يجلس زفونتسوف وياتين في جانب المائدة مستديرة عليها زجاجة من النبيذ (زفونتسوف يدخن سيجارة) : فهمت ؟

: تياتين
 بالأمانة ، يا أندريه ، هذا الأمر لا يعنيني .
 : زفونتسوف
 لكن المال يعجبك .
 : تياتين
 للأسف المال يعجبني .
 : زفونتسوف
 علام الأسف ؟
 : تياتين
 على نفسي بالطبع .
 : زفونتسوف
 الأمر لا يستحق .
 : تياتين
 وعلى كل حال ، فلعلك ، أنا الصديق الوحيد لنفسي .
 : زفونتسوف
 ليتك تفكّر ولا تتفلسف .
 : تياتين
 إلى أذكر . إنها امرأة مدللة وستكون الحياة معها صعبة .
 : زفونتسوف
 تستطيع أن تتعلّقها .
 : تياتين
 وأدّعها تفوز بالمال ؟
 : زفونتسوف
 سترتب أن تحصل أنت عليه . أما شورا فسأروّضها .
 : تياتين
 بأمانة . فلنرى ...
 : زفونتسوف
 حينما أنتهي منها ستحجلون زواجهها ويدفعون مهرا كبيرا أيضاً .
 : تياتين
 فكرة حسنة . كم المهر ؟
 : زفونتسوف
 محسنون .
 : تياتين
 ألف ٩٩

زفونتسوف	طبعاً ؟
نياتين	معقول ؟!
زفونتسوف	ولتكنك ستعطيني كمية عشرة .
نياتين	آلاف ؟
زفونتسوف	طبعاً عشرة آلاف روبل وليس عشرة روبلات .. يا غبي ا
نياتين	هذا كثير .
زفونتسوف	إنسى الأمر إذن .
نياتين	أجادت أنت بشأن ذلك ؟
زفونتسوف	البلهاء فقط هم الذين يهزلون حينما يتعلق الأمر بالمال .
نياتين	(يضحك في نفسه) فكرة رائعة (يدخل دوستجييف)
زفونتسوف	جميل أن أراك تفهم شيئاً . في هذه الأيام العبراء لا يستطيع بروليتاري متفق مثلك أن
نياتين	يتحمل
دوستجييف	فعلاً .. فعلاً .. لكن على أن أذهب إلى المحكمة الآن .
زفونتسوف	ماذا يزعجك يا ستيان ؟
دوستجييف	كنا نتحدث عن راسوبين .
زفونتسوف	يا لها من مصادفة . هيـه . فلاج سييرى عادى بيتارى مع المطارنة والوزراء . لابد أن هناك
دوستجييف	الآلاف من الروبلات قد جرت بين يديه . لم يأخذ رشوة أقل من عشرة آلاف . إنها حقيقة
زفونتسوف	أعرفها من أوتى المصادر . ماذا تشربان ؟ بور جندى ؟ نيد ثقيل يجب تناوله مع الغداء .
دوستجييف	ناس جهله !
زفونتسوف	كيف وجدت حـى ؟
دوستجييف	لم يكن على أن أجده . فلم يكن مخفياً . أعطـى كوبـا يا ستيان (يخرج نياتين ببطء)
زفونتسوف	بـولـيشـوفـ في حـالـةـ سـيـةـ . أـسـطـعـيـ أـنـ أـتـوـلـ إنـ حـالـهـ خـطـرـةـ .
دوستجييف	أجل . أخشـىـ أنـ ...
زفونتسوف	أجل . هو ذلك . إنه يخـىـ الموت . لذلك فـسـوـفـ كـوـتـ . ضـعـ ذـلـكـ فـالـاعـتـيـارـ . هـذـهـ
دوستجييف	أـيـامـاـ حـيـثـ لـاـ حـلـ لـلـتـالـبـ أـوـ الـاـكـفـاءـ بـالـفـرـجـ فـالـخـاتـمـ تـلـبـ سـيـاجـ الـحـكـوـمـةـ مـنـ كـلـ
زفونتسوف	الـجـوـانـبـ . وـحـىـ الـخـافـظـ يـدـرـكـ أـنـ الثـورـ قـادـمـةـ .
دوستجييف	(يدخل مرة أخرى بـكـوبـ) : لقد خـرـجـ يـجـورـ فـاسـيلـيـتشـ إـلـىـ غـرـفـةـ الطـعامـ .
زفونتسوف	(يأخذ الكـوبـ) شـكـراـ يا سـتيـانـ . هل قـاتـ إـنـهـ خـرـجـ . حـسـنـ . لـذـهـبـ إـلـىـ هـنـاكـ نـعـنـ
دوستجييف	أـيـضاـ .
زفونتسوف	الـصـنـاعـيـونـ يـفـهـمـونـ درـوـهـمـ . إـنـ أـعـتـدـ ... (تـدـخـلـ فـارـفـارـاـ وـالـبـرـافـيـتاـ)
دوستجييف	صـنـاعـيـوـ مـوسـكـوـ ؟ أـسـطـعـيـ أـنـ أـوـاقـلـ .
البرافيتا	إـنـهـ يـجـلسـونـ يـشـبـهـونـ هـنـاـ كـالـعـاصـفـيـ بـيـنـ بـولـيشـوفـ بـيـنـ هـنـاكـ . شـيـءـ مـفـرـعـ .
دوستجييف	لـمـاـ تـرـدـهـ أـمـرـيـكـاـ ؟ لـأـنـ السـلـطـةـ هـنـاكـ فـيـ أـيـدـىـ أـصـحـابـ الـأـعـمـالـ .
فارفاري	جيـانـاـ يـتـلـيـجوـفاـ تـقـدـمـ بـعـدـ أـنـ الـطـاخـينـ فـيـ أـمـرـيـكـاـ يـسـقـونـ بـالـسـيـارـاتـ .
دوستجييف	إـنـ أـمـرـ خـلـلـ رـغـمـ أـنـ يـكـنـ أـنـ بـكـونـ خـيـالـاـ . أـمـاـ زـلتـ مـهـمـةـ بـالـعـسـكـرـيـنـ يـاـ فـارـيـاـ ؟ أـتـرـيدـنـ
فارفاري	الـحـصـولـ عـلـىـ رـتـبـةـ مـقـدـمـ .
فارفاري	ياـهـ .. هـذـهـ أـمـورـ قـدـيـةـ جـداـ . إـمـاـذـاـ خـلـمـ يـاـ نـيـاتـينـ ؟

- أنا أكمل بشكل عام .
 (أمم المرأة) بالأمس روت لي جانا نكتة رائعة .
 تعالي إذن واسمعها .
 ليس أمم الرجال . لا أستطيع .
 لابد أنها ليست رائعة بما يكفي .
 (شمس فارفارا بشيء لإيزافينا)
- يا زوجي العزيز أستظل جالسا هنا حتى تفرغ الزجاجة ؟
 وهل أسبب إزعاجاً لأحد ؟
 (إلى تياتين) . سبيان . هل تعرف المزمور الذي يقول : مبارك هو الرجل الذي لا يبع
 نصيحة أهل السوق ولا يقف في طريق الخطاين .
 أعتقد أنني أذكر شيئاً كهذا .
- (تشبك ذراعيها بذراعيه) : حسن . كل هؤلاء شربون خطأ . وأنت شاب رقيق خلقت
 لضوء القمر والحب وما شاهد ذلك . أليس كذلك ؟ (تدفعه بعيداً)
- بالك من امرأة ثقارة .
 فاسيلي يغموميش . تعلم أن ماما و باشكون قد أرسلا في طلب الحالة ميلانيا .
 الراهبة ؟ أوه . ذلك الوحش الخطير . إنها ستكون ضد تحالف زفونتسوف و دوستيجايف .
 وستؤيد تحالف كسيينا بوليشوفا و دوستيجايف .
- ربما أرادت أن تسحب نفسها من الشركة .
 كم ميلانيا فيها . سبعون ألفا ؟
 سبعون .
 مبلغ ضخم . ألم كله أم للراهبات ؟
 من يدرى .
- أوه . تستطعين أن تعرف جينا . تستطعين أن تعرف أي شيء . حتى الألمان — إنهم
 يعلمون عدد جنودنا على الجبهة وحتى عدد القتلى في كل واحد منهم .
 إلا تستطيع أن تكون جاداً ولو للحظة ؟
- عزيز فارارا . لا تستطعين أن تدبري ثغرة أو حربا دون أن تكون قادره على أن تخص
 التقدى التي في جيك . تستطيع أن تمحى نصيب ميلانيا بهذه الطريقة . توجد سيدة أحدهما
 سكليينا بولوبويار بيتوفا تشارك القدس نيكاندر صلاته البليلة ونيكاندر هنا يعرف كل شيء
 عن نقود الناس . ماذا بعد ؟ هناك رجل في مجلس الأبرشية — ستحتفظ به عند الحاجة .
 أريدك ، يا فارارا أن تتحادث مع بولوبوياريتوفا ولو اتضحت أنها مفرودة الراهبات فتعرفون طبعا
 مدى السقطة التي وقعت فيها راهبتك الفاتنة .
- تفضلوا إلى غرفة الطعام .
 سنكون هناك حلا . هي هنا .
 (تظاهر بأن جونيتها قد علقت بالكرس) : أعطى يدك يا أندريه . أتصدق ؟
 وجدت من تستغلني .
- بالك من غشاش . لقد تدبرت الأمر مع الحالة فماذا عن تياتين ؟
 ساخذك إليها .

تياتين

إيزافينا

دوستيجايف

إيزافينا

دوستيجايف

إيزافينا

دوستيجايف

إيزافينا

دوستيجايف

تياتين

إيزافينا

دوستيجايف

فارفارا

دوستيجايف

زفونتسوف

دوستيجايف

زفونتسوف

دوستيجايف

فارفارا

دوستيجايف

فارفارا

دوستيجايف

فارفارا

دوستيجايف

جلافيرا

دوستيجايف

فارفارا

زفونتسوف

فارفارا

زفونتسوف

فارفارا

زفونتسوف

لماذا ؟	فأرقا
بعد الدفن ستطول فترة الانتظار . أى ثلثه ضعيف وبجانب كل ذلك لدى أسباب أخرى (يخرجون ويتربكون جلافيرا التي تشيمهم بنظرها ملؤها الكراهة ثم تبدأ في تنظيف المائدة . يدخل لا بيف) .	زنوتسوف فارقا
لقد سرت إشاعة أمس بأنك اعتقلت .	جلافيرا لا بيف
حقا ؟ لا أعتقد أنها صحيحة .	جلافيرا لا بيف
غزير دالما .	جلافيرا لا بيف
لا أجد قوت يومي .. لكن الحياة حلوة .	جلافيرا لا بيف
ستدق عنقك يوماً بسب نكاثك هذه .	جلافيرا لا بيف
النكتة الحلوة تستحق الثناء لا الجراء .	جلافيرا لا بيف
أوه . إنك ثرثار . لقد أحضرت شورا طوبينا دوستيجايفا معها .	جلافيرا لا بيف
هم .. لا داعي لها .	جلافيرا لا بيف
هل أحضر شورا هنا ؟	جلافيرا لا بيف
فكرة طيبة . كيف حال بوليشوف ؟	جلافيرا لا بيف
(بغض) إنه ليس بوليشوف بالنسبة لك . إنه أبوك الروحي .	جلافيرا لا بيف
لا تخضني يا عمة جلامشا .	جلافيرا لا بيف
إنه مسكون للغاية .	جلافيرا لا بيف
مسكون ؟ انتظري دقيقة . إن أصدقائي جائعون . ألا يمكنك إحضار بعض الدقيق لهم أيها العمة جلافيرا ؟ كستان أو كيس .	جلافيرا لا بيف
هل أسرق مخلومي من أجلك ؟	جلافيرا لا بيف
ليس هنا أول ذنب تركيه .. لقد فعلت ذلك كثيراً من قبل . وأنا متحمل كل الذنوب .	جلافيرا لا بيف
حقيقة الأولاد جائعون . إن لك في هذا البيت أكثر مما لأصحابه بفضل الجهد الذي تبذله .	جلافيرا لا بيف
لقد سمعت هذه القصص من قبل ، الدقيق سريل للدونات الخطاب صباح الغد . تستطيع أن تأخذ كيساً منه (تخرج) .	جلافيرا لا بيف
أشكرك كثيراً (يجلس على اريكة . يتابع إلى أن تندع عيناه يمسحها وبعدها يحدق بعيداً)	كسيينا لا بيف
(تدخل مهمتها) يجري جري الشياطين من الخور .	كسيينا لا بيف
مساء الخير .	كسيينا لا بيف
أوه . ماذا تفعل هنا ؟	كسيينا لا بيف
أكان من الأفضل أن اتسكع في الطرقات ؟	كسيينا لا بيف
أحياناً لا أثر له . وأحياناً يظهر فجأة . كأنك تلعب الاستعماية . أبوك الروحي يرقد مريضاً	كسيينا لا بيف
وأنت لا تكرث بشيء .	كسيينا لا بيف
ماذا تريدين مني ؟ أَنْ أُمْرِضَ أَنَا ؟	كسيينا لا بيف
لقد جئتم كلكم وتحاولون أن تقدروا الآخرين إلى الجنون . لا تستطيع أن أُمِّرِّزَ لِلحكاية رأساً من ذنب . هل سمعت عن رغبتهم في أن يحبسو القيسير في قفص مثلاً فعلوا مع بوجاشوف ؟ والآن . أنت رجل متعلم . أخبرني . هل هذا حقيقي ؟	كسيينا لا بيف
كل شيء جائز . كل شيء .	لا بيف

: جلافرا	: (نلادي من خارج المسرح) : كسيينا يا كوفيقيا . دقيقة من فضلك .
: كسيينا	: ما الخطب ؟ إنني لم استرح لحظة . أوه يا عزيزق (نخرج) .
: شورا	: (تدخل مهرولا) : هاللو .
: لا يهيف	: شورا . إن ذاهب إلى موسكو وليس معى كوبك واحد . ساعديني .
: لا يهيف	: معى ثلاثون روبلأ .
: لا يهيف	: ألا يمكنك أن تجعلها محسنة ؟
: شورا	: سأذيرها لك .
: لا يهيف	: هذا المساء ؟ قطار الليل . أيمكن ذلك ؟
: شورا	: أجل . قل لي : هل ستقوم ثورة ؟
: لا يهيف	: لقد بدأت بالفعل ألم تقرأ الجرائد ؟
: شورا	: لا أفهم الجرائد .
: لا يهيف	: أسأل تياتين .
: شورا	: ياكوف . قل لي بصرامة . من هو تياتين ؟
: لا يهيف	: شيء غريب .. إنك تقابلته يومياً مرتين شهرياً .
: شورا	: هل هو إنسان شريف ؟
: لا يهيف	: نعم .. لا يأس به .. شريف .
: شورا	: لماذا تتكلم بدون حسم ؟
: لا يهيف	: إنه مصباح صغير . يكتفي بشيء من المفوض . بيتو أنه ساخط .
: شورا	: على من ؟
: لا يهيف	: لقد طرد من الجامعة في عامه الثاني ، ويعمل عند ابن عمه ككاتب وابن عمه هذا
: شورا	: زفتشوف محال . أليس كذلك ؟
: لا يهيف	: إنه ليبرالي . ديمقراطي دستوري . وكلهم لصوص . أعطى النقود جلافرا وستوصلها هي
: شورا	: لى .
: لا يهيف	: هل تساعدك جلافرا وتياتين ؟
: شورا	: يساعدانى في ماذا ؟
: لا يهيف	: لا تر狼غ يا ياكوف . أنت تعرف ماذا أعني . أنا أيضاً أريد أن أساعدك . أتسمعنى ؟
: شورا	: (مندهشاً) : ما الحكايية يافتاش . إنك تصقرفين كانك قد إستيقظت ال يوم فقط .
: شورا	: إياك أن تسخر منى ، يا أحمق .
: لا يهيف	: ربما أكون أحمق ولكنني ما زلت أريد أن أفهم ..
: شورا	: فارفارا قادمة .
: لا يهيف	: أوه . لا أريد مقابلتها .
: شورا	: تعال إذن بسرعة .
: لا يهيف	: (يلف كتفها بذراعه) . حقيقة . ماذا حدث لك ؟ (يخرجان يغلقان الباب خلفهما) .
: فارفارا	: (تسمع القفل يصر . تصدع إلى الباب وتديرها المقيدة) : أهنه أنت يا جلافرا (سكتة)
: دونات	: هل أحد بالداخل هناك ؟
: دونات	: يا للغموض (تبعد بسرعة . تظهر شورا ساحبة دونات من يده)
: دونات	: إلى أين تأخذيني يا شورا ؟

قف . أخبار . هل أني محترم بالمدينة ؟	شورة
الغنى محترم في كل مكان . إن دالما مشغولة بشيء .	دونات
أبخر موته أم يخالفونه ؟	شورة
لو لم يخافوا منه ما احترموه .	دونات
لماذا يحبونه ؟	شورة
يحبونه ؟ لا أعرف . ربما كان السائقون هم الذين يحبونه . انه لا يسامرهم أبدا . يدفع لهم ما يطلبون ، وسائقين غير آخر ، هكذا يسير الأمر .	دونات
(تعبت بقدمها) إنك عزيزى .	شورة
لا أبدا .. إن أول الحقيقة .	دونات
صرت بغيضا . أصبحت رجلا مختلفا .	شورة
لم يعد في العمر ما يشجع على التغير .	دونات
لقد تعودت أن تكون المدحى لأى أمامي .	شورة
وأنا لا أشبه الآن . كل سكتة لها قصورها .	دونات
كلكم تذكرون .	شورة
(يتحقق) لا تخضى فالغضب لا يبت شيئا . (تدخل جلافيرا)	دونات
اذهب بعيدا (يخرج دونات) أقول يا جلافيرا . حسن . شخص ما قادم (تخفي خلف السائار) . يدخل الكسي دوستجياف . شاب أنيق يرتدي بنطلون ركوب وجاكت سويدي بأزمورة وأشرطة وجوب كثيرة)	شورة
أنك تبدين أحفل في كل يوم يا جلافيرا .	الكسى
(بتعطيب) يسعدنى سماع ذلك .	جلافيرا
ولكنى لا (يعرض طريق جلافيرا) لا أحب أن أرى شيئا لطيفا دون أن أمتلكه .	الكسى
دعنى أمر من فضلك .	جلافيرا
بالتأكيد (يتابع ويظفر في ساعته . تخرج جلافيرا .. تدخل أنطروينا يبعها بعد قليل تياتون)	الكسى
(ظهر من خلف السائار) : أرى أنك تغازل الخادمات أيضا .	شورة
إنه يغازل بلا تغيير حتى الأسماك .	أنطروينا
الخدمات حين يتعرين لا ينتصرون عن شيئا عن البيارات .	الكسى
أشعرت ؟ لقد أصبح يتحدث هكذا حتى تعتقدين أنه لم يكن على الجبهة بل كان يقضى وقت المراوح .	أنطروينا
من قبل كان خاما لا كا هو الآن لكنه أصبح شجاعا بالأقوال فقط .	شورة
إن شجاع بالأعمال أيضا .	الكسى
يا لك من كاذب . إنه جبان . وأى جبان . إنه يختلف بدرجة بئنة أن تغوره زوجة أخيه .	أنطروينا
ما هذا الخيال السقيم !	الكسى
وهو جشع بوقاحة . هل تعلمين أنى أدفع له روبلان وعشرين كوباكا في اليوم للا يقول أشياء تخرج حيال .	أنطروينا
تياتون . هل تحب أنطروينا ؟	الكسى
أحبها كثيرا .	تياتون
وأنا ؟	شورة

بيانين	بصراحة ؟	:	
شورة	طبعاً .	:	
بيانين	ليس كثيراً .	:	
شورة	يها !! هل تعنى ما تقول حقاً ؟	:	
بيانين	نعم .	:	
أنطروپينا	لا تصدقني كلامه مجرد صدى .	:	
الكسي	أنتي أن تتزوج أنطروپينا يا بيانين ، فإني ضجر بها .	:	
أنطروپينا	يا لك من غبي . اذهب بعيداً . فإنك تبدو كفالة حيل .	:	
الكسي	(يحيط خصرها) أوه . يالك من شابة أرسقراطية . دعبك من هذه اللهجة السينة .	:	
أنطروپينا	دعنى وحدى .	:	
الكسي	بكل سرور (يراقصها)	:	
شورة	اليس من الجائز أنتي لا أعجبك بالمرة يا بيانين ؟	:	
بيانين	لماذا تريدين معرفة ذلك ؟	:	
شورة	ذلك أمر مطلوب ومشوق .	:	
الكسي	لماذا تراوغ يا بيانين ؟ إنها تريدىك أن تتزوجها . كل الفتيات اليوم يتمنى إلى أن يصبحن أرامل	:	
أنطروپينا	أبطال إن ذلك يعني رزقا طيباً ، ومجدًا ومعاشاً ، وما إلى ذلك .	:	
الكسي	يعتقد أنه ظريف .	:	
أنطروپينا	سأخرج خلال سبيل . رافقيني للبيو الخارجى ياطروپينا .	:	
الكسي	لن آتى .	:	
أنطروپينا	أريد أن أقول لك شيئاً . إن جاد . هيا بنا .	:	
الكسي	لملوك تزيد أن تقول حقيقة ما .	:	
أنطروپينا	بيانين . هل أنت رجل منصف ؟	:	
شورة	لا .	:	
بيانين	لماذا ؟	:	
شورة	لأن ذلك لا يفيد .	:	
بيانين	ما دمت تقول ذلك فأنت رجل منصف محل ثقة . والآن قل لي بصراحة . هل ينصحونك	:	
شورة	أن تتزوجني ؟	:	
بيانين	(يأخذ ببرهة من الوقت ليشعل سيجارة) : أجل .	:	
شورة	وتعتقد أنت أنها نصيحة رديئة ؟	:	
بيانين	بالضبط .	:	
شورة	لماذا ؟ إنك لم أتوقع ذلك . لقد اعتدت أنك ...	:	
بيانين	لابد أنك أخذت فكرة سيفه عنى .	:	
شورة	كلا . مطلقاً . إنك رائع ولكن ربما تكون ماكراً . ربما أنك تظاهر بأن تكون مستقيماً .	:	
بيانين	أتفهم عيني ؟	:	
شورة	هذا ليس من شأنى . إنك ذكية فاسية مثل أبيك . بصراحة إن خائف منك وإنك حريقة	:	
بيانين	مثل سيجور فاسيليفتش . شيء كجمرة النار .	:	
شورة	بيانين . أنت رائع .. مكار فظيع .	:	

- ناتون : وجهك لا مثل له .
- شورا : أما عن الوجه كذلك فقط لتخفيض الصدمة . أنت ليه .
- ناتون : فكري على هواك . في رأيي أنك صارئة إلى ارتكاب فعل إجرامي . بالنسبة لي فإن
- متحاد على الحياة وبطلي لأعلى كاهنر المسكونة .
- شورا : ولماذا هي مسكونة ؟
- ناتون : لا أعرف . ربما لأن المرر لم تبت لها أسنان ولا تستطيع العرض .
- أنطونينا : (تدخل) . ذلك المعروه الكسيبى ترمى أذن وأخذ كل نقودى . اللص . سيسرب حتى
- البهاله . أنا متأكدة ، أنا وهو لا نصلح لنعيه .. مجرد أولاد تجارة خالبين . هل ترين ذلك متبررا
- للسريرية ؟
- شورا : طوني . إننى كل شيء سمه قلته لك عنه .
- أنطونينا : تعنين ناتون ؟ ماذا قلت عنه ؟ إن لا ذكر .
- شورا : أنه يريد أن يتزوجنى .
- أنطونينا : لماذا تعنين ذلك سها ؟
- شورا : من أجل نقودى .
- أنطونينا : أوه . نعم ، إن هذا شيء ظف يا ناتون .
- شورا : مما يؤسف له أنك لم تسمع [جاهاته عن أسلائى] .
- أنطونينا : دورم . أنذركرين شوبرت دورم ؟
- ناتون : هل هو شوبرت ؟
- أنطونينا : إن دورم يبو كافى سعن . ذلك الطالر الشره ... في إفريقيا .
- شورا : يا للأشياء التي تفكرين فيها .
- أنطونينا : إن أحب الأشياء المريعة . حينما تكونين خائفة لا تشعرن بالملل . إن أحب أن أجلس في
- الظلام في انتظار أفعى ضخمة ترحف إلى
- ناتون : (مبتسما) تعنين الأنفع إلى في حديقة الحيوانات .
- أنطونينا : كلا . شيء أكثر رعا .
- شورا : إنك مسلية . دالما تفكرين بأشياء جديدة في حين أن كل شخص يتحدث دالما عن نفس
- الأشياء . الحرب وراسوبون . القبصرة . الألمان . الحرب والثورة .
- أنطونينا : ستكونين ممثلة أو راهبة .
- شورا : راهبة ؟ يا للسخافة .
- أنطونينا : من الصعب جداً أن تكوني راهبة . سيكون عليك دالما أن تلعن نفس التور
- شورا : أريد أن أكون لعوباً . مثل نانا عند زولا .
- ناتون : تتحدىين بطريقة . أوف .
- شورا : أريد أن أفسد الناس . أن آخذ ثأرى .
- ناتون : من ؟ ولم ؟
- شورا : لمرض أى . لكل شيء . انتظري حتى تقوم الثورة وسأريك . سترى .
- أنطونينا : تعتقدين أن الثورة مستقورة ؟
- شورا : أجل .
- ناتون : الثورة آتية (تدخل جلاقاوا)

- | | |
|---|------------|
| شروا . أنت الأم ميلانيا وييجور فاسيليفتش يريد أن يستقبلها هنا . | : جلافيرا |
| أف . الحالة ميلانيا . تبا لها . أطفالا إلى غرفتي . تباين . هل تخترم زفونتسوف ؟ | : شورا |
| إنه ابن عمتي . | : تباين |
| ليست هذه إجاهة . | : شورا |
| عموماً أعتقد أن الأقارب لا يخترم بعضهم البعض كثيرا . | : تباين |
| هذه هي الإجاهة . | : شورا |
| الآن تستطيعين أن تجذبي شيئاً مثلما تتحدثي عنه ؟ | : أنطونينا |
| إنك ساخر جدا يا تباين . | : شورا |
| آسف . لا أستطيع أن أمنع ذلك . | : تباين |
| وملابسك أيضاً مثلثة للسخرية . | : شورا |
| (يخرجون كلهم . تفاصي جلافيرا ببابا كان عندها بالملعقات . يظهر بوليشفوف بالباب الذي خرج منه الشباب . تحمل الأم ميلانيا عصا وتدخل ببطء وعظمة . تتفاجئ جلافيرا حانيا رأسها وتعيد السيارة) | |
| إذن فمازالت تسكنين هنا أيتها الماغنة . أم تطردى بعد ؟ ولكنك ستطربدين حالا . | : ميلانيا |
| خذلها للدير لترهين وخلاف ذلك لديها تقدّر . | : بوليشفوف |
| أوه أنت هنا ؟ اللعنة . ييجور . بيدو مريضا . ليساعدك الله . | : ميلانيا |
| أغلق الباب يا جلافيرا ولا تدعى أحداً يدخل . [جيسي .. ساختك . ماذا سناشق ؟ | : بوليشفوف |
| الأطباء لا يغيرون .. أليس كذلك . الرب يصير يوما .. يصير عاما وقرنا ... | : ميلانيا |
| ستتحدث عن الرب فيما بعد . العمل أولا . أتيت لتحدثي بشأن تقدّرك .. أعلم ذلك . | : بوليشفوف |
| التقدّر ليست لي . إنها شخص الدير . | : ميلانيا |
| لا فرق . الدير . المراسم . السرة . لماذا يقلّفك أمر التقدّر ؟ تختلفين أن الموت وتقديها ؟ | : بوليشفوف |
| لا يمكن أن أقدرها . لا أريد أن أقع في أيدي غريبة . | : ميلانيا |
| إذن فأنت تريدين أن تتحجّبها من الشغل . الأمر سيبان عندي . اسجحّبها من الشغل إن أردت ولكن تذكري . ستخسرين بذلك . فإن الروبلات هذه الأيام تتكلّر كالقمل في أجساد الجنود ولن أموت . لست ذلك المريض . | : بوليشفوف |
| لا تعرف اليوم أو الساعة التي سنموت فيها . هل كتبت وصيتك ؟ | : ميلانيا |
| لا . | : بوليشفوف |
| إن هذا هو الوقت المناسب . ماذا لو اختارك الله فجأة ؟ | : ميلانيا |
| ماذا يريد مني ؟ | : بوليشفوف |
| كفى عن هذا التجايف . تعرف أني لا أحب أن أسمع ذلك وبجانب ذلك فإن منصبي المقدس لن يسمح لي ... | : ميلانيا |
| آخرجي من هذا الموضوع يا ملاشا . يعرف بعضنا البعض تماما . يمكنك أن تأخذني تقدّرك إن أردت . بوليشفوف يملّك الكثير منها . | : بوليشفوف |
| لا أريد أن أسحب تقدّرك من الشغل ولكن أريد أن أحول الفواتير باسم كسينيا . هذا ما جئت لأخبرك به . | : ميلانيا |
| مفهوم . حسن . في حالة وفافي فإنه زفونتسوف سينصب على كسينيا وستساعديه فارفارا على ذلك . | : بوليشفوف |

ما هذه الطريقة التي تتحدث بها . أجد جديداً عليك ؟ خلت هيجتك من الحقد .
لقد وجهت حقدك إلى الطريق الآخر . والآن تتحدث عن الآب والابن والروح القدس
حيثنا يقفون الشاب في الإيمان والخطيئة
فإن الشيوخة ستقضى في تطهير الروح
حسن . حسن . تحدث .

ميلانيا
برليشورف

خذلى نفسك مثلاً . إنك تخدمين الله نهاراً وليلًا نفس الطريقة التي تفعليها جلا Glovera معى .
لا تجده على الله يا رجل . هل جنت ؟ جلا Glovera تخدمك ليلًا — كيف ؟
تريدتي أن أخبرك ؟

ميلانيا
برليشورف
ميلانيا
برليشورف
ميلانيا
برليشورف

كفى تجديفاً . سأقول لك . فكر بنفسك . احتفظي بهدوئك . إنك تحدثت بكلام بشري . ليس بصلاة مقدسة . لقد قاتل جلا Glovera إياها
ستطرد حالاً . وهذا يعني أنك تتعقلين أنني سأموت ولكن لماذا ؟ إن فاسيا دوسينجاييف
يكبرى شمس سنوات وهو أكبر شراً ولكن صحته جيدة وسيعيش عمراً طويلاً وزوجته
رائعة . إننى آثم بالطبع . لقد عاملت الناس معاملة سيئة بل يمكنك أن تتعجبين زندقاً ولكن
كل الناس يعامل بعضهم البعض معاملة سيئة . الحياة هكذا . لن يمكنك منع ذلك .

ميلانيا

: لا تب أيام . أيام الناس . تب أيام الله . الناس لن يغفروا لك ولكن الله غفور رحيم .
إنك تعلم أنه قد سرق كثيرون من المخلطة في الماضي ولكنكم لو أعادوا ما للله ثبوتاً .
لعلكم . لو سرقت الناس ولكن أعطيت شيئاً للكنيسة فإن تكون لصمة . ستكلونون ثقية .
برليشورف لا أريد أن أسمع تجديفك . لست غبياً . يجب أن تفهم . إن الشيطان لن
يستطيع غواية الناس إذا لم يسمع له الله .

برليشورف
ميلانيا

شakra جزيلاً !!
ماذا تقصد ؟
لقد أرحت عقل . إنه يفهم أن الله يعطي الشيطان حرية في أن يغوياناً وهذا يعني أنه شريك
في الشر للشيطان ولـ ...
كلمات كهذه .. كلماتك هذه ... لو أخبرت بها القس . المجل نيكاندر ...
فيم خطأ ؟

برليشورف
ميلانيا

صالوة . فقط ذكر — أي أفكار تسللت إلى عقلك هنا المريض ؟ لا تفهم أن الله حينما
يعطي الحرية للشيطان ليغويك فإن هذا يعني أن الله قد تخلى عنك ؟
أنا مجده ؟ لماذا ؟ لأنني أحبت الفود ؟ لأنني أحب النساء ؟ لأنني تزوجت أختك
الحقائق من أجل نفوذهما ؟ لأنني كنت عشيقاً لك ؟ أذلك أنا مجده ؟ أه . إنك غراب
ناعق . تعقين هناك تعقين بلا معنى .

برليشورف
ميلانيا

(منهولة) لماذا يا ييجور ؟ ماذا دهاك ؟ لقد جنت . إن الله واسع الرحمة .
تصلين ليلًا ونهاراً تحت دقات الأجراس ، ولكن لم تصلين . أنت لا تعرفين .
ييجور . إنك تغوص في حفرة ما لها من قرار . في قعر جهنم ... في أيام كهنة ... حيث
يتحطم كل شيء ويتهدم عرش القياصرة تتصف به قوى شريرة . ياه من زمن معد
لل المسيح .. لعل يوم القيمة قريب .

ميلانيا
برليشورف
ميلانيا

فيه متذمرين بعد ذلك ؟ يوم الحساب . يوم الخسر . أه . إنك تعقين . تعقين تعقين .
اذهى . عودي إلى وكرك وبناتك هؤلاء . أطري هاتيك المشتادات وهذا ما ستأخذنه منه

برليشورف

		بدلا من النقد .
	: ميلانيا	[يأن بإصبعه حركة سوقية تعنى أنها لن تأخذ سوى قرض الرخ]
: بوليشوف	: (مصلومة وتهارى على كرسى) : أوه . الوعد .	
: ميلانيا	: جلافرا دائرة وأنت .. و .. أنت ماذا تكونين ؟	
: بوليشوف	: إفأك .. بيـان . أنت كذلك (عب واقفة) ألاف ستموت حالاً . أيها الحشرة .	
: ميلانيا	: آخرجي . آخرجي قبل أن ...	
: بوليشوف	: أفعى . شيطان (تخرج) .	
: ميلانيا	: (يدمع ويرى جانبه الأيمن وبصيـح) : جـلـافـرا ١١	
: بوليشوف	: (تدخل) ما الخطـب ؟ أـنـ مـيلـانـيا ؟	
: كـسـهـيا	: طـارـت .	
: بـولـيشـوف	: أـنـىـ لـأـ تـكـوـنـاـ تـشـاجـرـعـاـ أـنـتـ وـمـيلـانـياـ .	
: كـسـهـيا	: هلـ توـيـنـ أـنـ تـمـكـنـيـ هـنـاـ طـوـبـلـاـ ؟	
: بـولـيشـوف	: أـعـطـيـ فـرـصـةـ لـأـقـولـ كـلـمـةـ . إـنـكـ يـجـهـزـ لـمـعـادـشـ مـطـلـقـاـ فـيـ الـفـتـرـةـ الـأـخـرـىـ . كـاـلـ نـجـتـ	
: كـسـهـيا	: قـطـمـةـ مـنـ أـنـاثـ . مـاـذـاـ تـرـيدـ أـنـ أـقـلـ ؟	
: بـولـيشـوف	: انـطـلـقـيـ . لـأـ تـرـددـيـ .	
: كـسـهـيا	: مـاـذـاـ يـمـكـنـ أـنـ يـكـوـنـ قـدـ حـدـثـ عـلـىـ ظـهـرـ الـأـرـضـ . إـنـ الـبـيـتـ كـمـصـحـةـ عـقـلـيـ . إـنـ زـوـجـ اـبـتـكـ	
: بـولـيشـوف	: هـلـاـ قدـ حـوـلـ غـرـفـهـ بـالـطـابـقـ الـعـلـىـ إـلـىـ مـحـارـةـ . صـحـبـ يـتـسـكـونـ . يـقـنـونـ اـجـتـاعـاتـ .	
: كـسـهـيا	: بـالـأـمـسـ عـوـبـواـ سـعـيـ رـجـاـجـاتـ مـنـ النـيـدـ الـأـخـرـ . وـبـالـأـضـافـةـ لـكـيـبـاتـ كـبـيرـةـ مـنـ الغـودـكـاـ . الـبـابـ	
: بـولـيشـوف	: إـسـعـاـيلـ يـقـولـ إـنـ الشـرـطةـ تـضـايـقـهـ تـرـيدـ أـنـ تـرـفـعـ مـنـ يـأـنـ إـلـىـ الـبـيـتـ وـهـمـ فـوـقـ يـعـرـفـونـ عـلـ	
: كـسـهـيا	: نـفـسـ الـأـوـارـ . كـلـهـاـ عـنـ القـبـصـ وـوزـرـاهـ . إـلـامـ تـدـبـرـ رـأـسـكـ .	
: بـولـيشـوف	: أـكـلـ أـنـهاـ الـصـيـحـةـ . حـيـاـ كـتـ شـاـبـاـ كـتـ أـحـبـ أـنـ جـلـسـ فـيـ الـخـانـ وـأـسـعـ الـمـوـسـيـقـيـ	
: كـسـهـيا	: مـلـاـذـ جـاءـتـ مـيـلـانـياـ .	
: بـولـيشـوف	: إـنـكـ كـاذـبـ رـدـيـةـ يـاـ كـسـهـياـ . إـنـكـ أـغـنـيـ مـنـ أـنـ تـكـوـنـ كـاذـبـ ذـكـيـةـ .	
: كـسـهـيا	: أـئـىـ كـلـبـ كـلـبـهـ وـمـئـ ؟	
: بـولـيشـوف	: الـآنـ . لـقـدـ أـنـتـ مـيـلـانـياـ هـنـاـ تـرـتـيبـ مـعـكـ لـتـسـحبـ نـقـودـهـاـ مـنـ الشـغلـ .	
: كـسـهـيا	: مـنـ قـالـ إـنـ رـتـبـ شـيـهاـ مـعـهـاـ ؟ يـاـ لـأـفـكـارـكـ .	
: بـولـيشـوف	: أـوهـ . حـسـنـ . اـسـكـ (يـدـخـلـ الـأـبـ بـالـفـلـينـ وـدـوـسـتـجـاـيـيفـ وـزـلـوـتـسـوفـ . تـبـدوـ عـلـيـمـ)	
: دـوـسـتـجـاـيـيفـ	: يـمـجـورـ . إـسـعـ إـلـىـ الـأـخـبـارـ التـيـ أـقـيـمـ بـالـأـبـ بـالـفـلـينـ مـنـ مـوـسـكـوـ .	
: كـسـهـيا	: أـلـيـسـ مـنـ الـأـضـلـلـ أـنـ قـدـ يـأـمـ يـمـجـورـ ؟	
: بـولـيشـوف	: حـسـنـ أـنـهاـ الـأـبـ بـالـفـلـينـ . كـلـ آذـانـ صـاغـيـةـ .	
: بـالـفـلـينـ	: لـيـسـ لـدـيـ أـخـبـارـ طـيـلـةـ لـأـغـوـلـهـاـ لـكـ وـلـ رـأـيـهـ حـتـىـ الـأـخـبـارـ . الـطـيـةـ تـعـبـرـ أـخـبـارـ سـيـةـ . لـاـ	
: دـوـسـتـجـاـيـيفـ	: لـاـ أـحـدـ يـعـقـدـ أـنـ يـوـجـدـ شـيـهـ أـضـلـلـ مـنـ حـيـاتـاـ قـبـلـ الـحـربـ .	
: كـسـهـيا	: كـلـاـ . لـاـ أـلـوـقـكـ عـلـىـ ذـلـكـ . (يـمـسـ زـلـوـتـسـوفـ بـشـيـهـ لـحـماـنـهـ)	
: دـوـسـتـجـاـيـيفـ	: قـلـتـ إـنـهاـ تـبـكيـ ؟	
: كـسـهـيا	: مـنـ الـتـيـ تـبـكيـ .	

كسيها	: الراهبة .	:
دوسيتچايف	: لماذا ؟	:
برليشوف	: اذهب وانظر ماذا يزعمون وأنت أبها الأب اجلس وقل لنا الأخبار .	:
دوسيتچايف	: إن أعجب . ما الذي يمكن أن يستدر دموع ميلانيا .	:
باللين	: لقد بدأت فتحه عظيمة في موسكو . حتى المعدلون يؤكدون أن القيسير يجب أن يخلع لعدم كفائه .	:
برليشوف	: لقد كان كفافاً لمدة عشرين عاماً .	:
باللين	: إن قوة الرجل تض محل على مر السنين .	:
برليشوف	: في عام ١٩١٣ حينما احتفلت عائلة أومانوف بذكرى مرور ثلاثة أيام من تربعها على العرش صافحني القيسير نيقولاى . كانت الأمة كلها مبهجة . كان مهرجاناً عظيماً في كوستروما .	:
باللين	: كان ذلك حقاً . الناس ابتهجت .	:
برليشوف	: إذن لماذا حدث ؟ لدينا برلن الآن ... كلا . ليس القيسير . إنه شيء في الأعماق . عند الجنور .	:
باللين	: الأوتوفرطية هي الجنور .	:
برليشوف	: كل فرد يدق بنفسه . بقوته الثانية . ولكن أين هذه القوة . إنها تفتقد في الحرب .	:
إيزافينا	: (ظهر عنده الباب) هل تقيمون اعتناماً أبها الأب باللين ؟	:
باللين	: ياله من سؤال .	:
إيزافينا	: أين زوجي ؟	:
باللين	: كان هنا .	:
إيزافينا	: ما كل هذه الجدية اليوم أبها الأب باللين ؟ (تخرج)	:
برليشوف	: أبها الأب .	:
باللين	: لماذا تزيد أن تقول ؟	:
برليشوف	: الكل أباء . الله أب . القيسير أب . أنت أب . ولا قوة لدينا . أنت كلكم تعيشون تقوتا .	:
باللين	: لا أعني نفسى . أعني الحرب . الموت الكبير . كسر متواش فى سرير أطلق على الناس .	:
برليشوف	: هذه من روحك يا ييجور فاسيليتش .	:
باللين	: قل لي كيف ؟ من ذلك الذى سيهدئ ؟ هدئى أنت أبها الأب . أظهر قدرتك .	:
برليشوف	: أقرأ الكتاب المقدس . التوراة . تذكر سفر بشرع يوسف تجد أن الحرب قاتلون طبيعى .	:
باللين	: كف عن ذلك . أى قانون ذلك ؟ تلك أسطورة إنك لن توقف الشمس . أنت كتاب .	:
برليشوف	: أن تجذب على الله خطيبة كبرى . يجب أن تقبل العقاب على حياتنا الآمة . بسلام وغضون وقلب نادم .	:
باللين	: وهل تقبلت أنت برضاء أباء الأسقف جورين إليك ؟ لقد رفعت عليه قضية في المحكمة وإنخدت زفوتسوف بمحابيا عنك . وشهد لصالحك المطران .. أما أنا فأمام آية حكمة سانكتو مرضى ؟ موقف قبل الأوان ؟ هل ستموت بسلام وغضون وقلب نادم ؟ فيه ؟ كلا . إنك سجن وستأوه .	:
برليشوف	: إن مقامي يعني من أن أسمع مثل هذا الكلام ، لأن هذا الكلام ...	:
باللين	: كف عن ذلك يا باللين . إنك إنسان . إن رداء الكاهن مجرد غطاء . وتحت ذلك النطاء	:
برليشوف	:	:

فأنت إنسان مثل . قال الطبيب إن قلبك ضعيف . ومصاب بالسمنة .
إلى أين تقود مثل هذه الأحاديث ؟ ثب إلى رشدك ودع التقوى تدخل قلبك . لقد كتب في
اللوح المحفوظ ...

لم يكتب بمorum وصراحته . يبيو ذلك .
كان ليق تواليتوري مجدفاً . كان طيباً ولكنه كان لعياناً لعدم إيمانه . وقد حاول أن يهرب من
الموت في الغابات كحيوان وحشى (تدخل كسيينا)

حضر موكيائى يا ييجور . يقول إن الشرطة اعتقلت ياكوف أمس ويريد أن يعرف ...
حسن شكرى من أجل مواعظك أنهايا الألب بافلين . ساز عجل مرة أخرى (يخرج باللين)
دعى باشكين بتدخل يا كسيينا وقول جلاغيرا تحضر طعامى . أجل والفوودكا البرتقالية .

لن تندو قطرة من الفودكا (يخرج كسيينا) .
أستطيع أن أتناول أي شيء . اذهى بعدها (ينظر حوله . بهمم وبغمض) الألب
بافلين .. جوبلين .. يجب أن تدخن التوباك يا ييجور حيث تستطيع سحب الدخان أن تخفي
بعض الأشياء (يدخل باشكين)

ما الخبر يا موكيائى ؟
كيف حالك يا ييجور فاسيليفيتش
أفضل كثيراً . إذن فقد اعتقدت يا كوف .
أجل ليلة أمس . يا لها من فضيحة .
وحله ؟

يقولون مع بعض صانعى الساعات وأخرين وكالبكتوف المدرس الذى كان يعطي الكسندر
ييجور وقت درساً ويرجعونه الوقاد . إنه ثالث معروف . حوالى دستة فيما يقولون .

كلهم من أعداء القىصر ؟
من كل الأصناف . بعضهم ضد القىصر . بعضهم ضد كل الأغنياء . يريدون أن يدبر
العمال المولة .

هراء .
بالطبع .
سيتعلمون الدولة .
بالضبط .

أجل ولكن ماذا لو فعلوا ؟
وهل يستطيعون أن يصلوا شيئاً بدون أصحاب أعمال ؟

صدقت لن يستطيعوا أن يتقدموا أبداً بدونك أنت وفاسياً دوسنجاييف .
أنت أيضاً من أصحاب الأعمال .
وأنا أيضاً .. لكن هل تقول إنهم يخفون .
(ينهى) هيا نكفر بالعلم القديم .

وبعد ذلك ؟
تنقض عباره عن أقدامنا .
تبليو كترانم .
أى ترانيم . إنهم يقولون إنهم يكرهون القىصر والقصور .

باقلين

بوليشوف
باقلين

كسيينا
بوليشوف

كسيينا
بوليشوف

بوليشوف
باشكين

يا سلام . شياطين مناعيس هي (يتأمل) حسن . وماذا تزيد ؟ (تحضر جلافيرا الطعام والفودكا)	: بوليشوف باشكن
أنا ؟ لا شيء .	: بوليشوف باشكن
إذن لماذا جئت ؟	: بوليشوف باشكن
لأسأل من أضع مكان ياكوف .	: بوليشوف باشكن
سرجي بوتاروف .	: بوليشوف باشكن
له نفس الأنكار . لا يؤمن بإله ولا بيصر .	: بوليشوف باشكن
إذن فهو أيقنا واحد منهم .	: بوليشوف باشكن
إنتي أفترغ ميكروسوف . إنه متخصص لأن يعمل عندك . وهو رجل متعلم وكفء .	: بوليشوف باشكن
الطعام سيرد .	: جلافيرا
ذلك الشطر ؟ (النص) ما الذي جرى له ؟	: بوليشوف باشكن
من الخطأ في هذه الأيام العمل بالشرطة . كثير من الرجال يتركون الخدمة .	: بوليشوف باشكن
خطير ؟ الفتوان . حسن . أرسل بوتاروف إلى هنا صباح الفد . هيا يا جلاشا . وصل عازف	: بوليشوف باشكن
البوق ؟	: جلافيرا
يمجلس في المطبخ .	: بوليشوف جلافيرا
بعد أن أتناول طعامي أدخله . لماذا هدأ اليت هكذا ؟	: بوليشوف جلافيرا
كلهم فوق .	: بوليشوف جلافيرا
(يعصف الفودكا) أوه . حسن . تدين متزعجة . ما المكاكبة ؟	: جلافيرا
أنتي ألا تشرب . لا تؤذ نفسك . لا تكون ضعيفاً . إرم كل ذلك بعيداً أو اهرب منه . إنهم	: بوليشوف جلافيرا
سيأكلونك حيًّا كالفحشة . هيا لنذهب بعيداً . إل سيريرا .	: بوليشوف جلافيرا
: اصرف النظر عن ذلك فهو أمر منتب .	: جلافيرا
: سنذهب إلى سيريرا . سأعمل . لماذا تظل هنا ؟ لا أحد يهم بك . كلهم يتظرون موتك ،	: جلافيرا
: إن ذلك سيم يا جلاشا . لا تؤليبي . إن أعرف كل شيء وأردي كل شيء . أعلم أنك ...	: بوليشوف جلافيرا
: أنت أنت وشواروا هما اللثان ربعهما من الدنيا . أما الآبق فهم مفقودون بالنسبة لي . ربما	: بوليشوف جلافيرا
: أشلى . أدخلني ذلك المأذون .	: جلافيرا
: هل تناولت طعامك ؟	: بوليشوف جلافيرا
: خذنى الطعام . دخلي شورا (يتركونه وحده يبرع كهوس الفودكا واحداً وراء آخر .	: بوليشوف جلافيرا
: (يدخل العازف هيثه مزريه . يحمل بوقاً كبيراً في حقيبة مدللة من كتفه)	: العازف
: صحة جيدة يا سيدى .	: بوليشوف العازف
: (مضطجعاً إلى الخلف) صباح الخير . أجيال . أغلقى الباب يا جلاشا . إذن فهنا أنت .	: بوليشوف العازف
: نعم يا سيدى .	: بوليشوف العازف
: لن آخرك كثيراً . حسن . لتصمع . كيف تشفي المريض ؟	: العازف
: إنه علاج بسيط يا سيدى . تعود الناس أن يأخذوا علاجمهم من الصيادلة ولا أحد يصدقنى .	: بوليشوف العازف
: لهذا فلأن أطلب أتعاه مقدمًا .	: بوليشوف العازف
: ليست فكرة سيئة . هل تشفي الناس ؟	: العازف
: لقد شفتيهم بالملفات .	: بوليشوف العازف
: ومع ذلك لم تفتر .	: بوليشوف العازف

إن المرأة لا يهرب بالأعمال الطيبة .	: العازف
أتفكر هكذا ؟ ما هي الأمراض التي تشفيها ؟	: بوليشوف
كل الأمراض تأتي من سبب واحد . هواء فاسد في الأمعاء . لذا فإن علاجي يصلح لها جيما .	: العازف
(يضحك) أراك تتحدث بشجاعة . حسن ، أرنا بوقك هذا .	: بوليشوف
أيمكن أن تدفع روبل؟	: العازف
روبل . يمكن تدبيره . أعملك روبل يا جلاشا ؟ ها هو . إن أحرك ليس عاليًا .	: بوليشوف
هذا كيدانية (فتح الحقيقة وغيرج بوفا غلطيًا) (تدخل شورا مسرعة)	: العازف
معالج بالعقد . شورا ؟ تعال . أعطها نفحة (يسلك العازف حنجرته ثم يطلق صفارة ثم يسعل)	: بوليشوف
هل هذا كل شيء ؟	: بوليشوف
أربع مرات في اليوم لمدة مماثلة دقائق وهذا كل شيء .	: العازف
ويجوت المريض ؟	: بوليشوف
كلا . مطلقاً . لقد شفيتهم بالمات .	: العازف
مفهوم . والآن أصدقني القول . ماذا تغير نفسك ؟ أحقن أم محالا ؟	: بوليشوف
(ينهض) أنت مثلهم . أنت أيضاً لا تصلق .	: العازف
(يتسنم) لا تراوغ . أجيتي مباشرة . أحقن أم محال . سأعطيك التقدّم .	: بوليشوف
لا داعي لاتهانه يا أبي .	: شورا
أنا لا أهينه يا شورا . ما اسمك يا دكتور ؟	: بوليشوف
جيرائيل أو فيكتوف .	: العازف
جيرائيل (يضحك) من كل الـ ... إذن فهو جيرائيل . هيه ؟	: بوليشوف
إنه اسم كثيّة الأسماء ... ليس فيه ما يضحك .	: العازف
حسن . ماذا تكون ؟ أحقن أم محالا ؟	: بوليشوف
أيمكن أن تعطيني ستة عشر روبل ؟	: العازف
جلasha . هاق التقدّم هنا . إلها في غرفة النوم . لماذا ستة عشر يا جيرائيل ؟	: بوليشوف
غلطني . كان يجب أن أطلب أكثر .	: العازف
إذن فأنت أحقن .	: بوليشوف
كلا . لست أحقن .	: العازف
فمحتاب إذن .	: بوليشوف
ولا محال . أنت تعرف أن المرأة لا يستطيع العيش دون بعض من الخداع .	: العازف
هذا هو الحق بعينه . هنا يا أخي مؤسف لكه الحق .	: بوليشوف
ولكن لا تخجل وأنت تخدع الناس ؟	: شورا
ولماذا أخجل ماداموا يصدقون .	: العازف
(مُشاراً) إنه حق مرة أخرى . لا ترين يا شورا ؟ إنه حق . الأدب بالفافين لا يمكنه قول أشياء كهذه . لا يبرر .	: بوليشوف
يجب أن تدفع لي أكثر من أجل الصراحة . خذها مني . إن بوق يشفي بعض العامة .	: العازف
أصدقك . أعلمه خمسة وعشرين روبل يا جلاشا . أعلمه أكثر قليلاً . أعلمه كل ما يطلب .	: بوليشوف

العارف	غمون يا سيدى . هلا جربت البرق ؟ إن له بالفعل بعض التأثير .. الشيطان أدرى بسبيه .
بوليشوف	كلا . شكرًا . آه . جرائيل . جرائيل (يضحك) أرنا كيف تعمل . تعال . مارس . مهنتك . أعطها نفحة .
بوليشوف	(ينفع العازف نفحة عالية : تنظر جلافيرا لبوليشوف بارتياح . تعطي شورا أذنها وتضحك)
بوليشوف	انفع بكل قوتك (يدخل دوستيحايف وعاليه . زفونسوف وزوجته ، باشكن وكسينيا) ما هنا يا أبي ؟
فارفارا	يجور . بم تشتعل نفسك ثانية ؟
كسينيا	هل أنت مثل ؟
زفونسوف	دمعه وشأنه . كيف تجزئ ؟ هيا يا جرائيل . صم آذانهم . هنا جرائيل الملائكة ينفع في
بوليشوف	الصور .
كسينيا	أوه . يا لها . لقد جن الرجل .
باشكن	لم أقل لك ؟ لا ترى ؟
شورا	هل تسمع يا أبي ؟ يقولون إنك جنت . إذهب إليها العازف . إذهب .
بوليشوف	كلا . لا تنذهب . انفع يا جرائيل . يوم المشر . نهاية العالم . انفع .

ستار

الفصل الثالث

حجرة الطعام . يدور كل شيء وقد تغول عن موضعه . على المنضدة أطباق غير نظيفة . شاور ، شطط سوق . وزجاجات . وفي أحد الأرائك توجد حقيبة سفر ، واحدة منها ملتوحة وقد أخذت تقلب محتوياتها خادمة المدير تابيسا التي ترتدي قلنسوة طويلة مدببة . تخف أمامها جلافيرا تمسك في يدها صينية يهنيء الفرقة مصباح معلق فوق المائدة .

جلافيرا	هل أنت الأم ميلانيا تحكم فتنة طويلة ؟
تابيسا	لا أعرف .
جلافيرا	لماذا لم تنزل باستراحة الكتبة ؟
تابيسا	لا أعرف .
جلافيرا	كم عمرك ؟
تابيسا	تسعة عشر (يظهر زفونسوف عند السلم)
جلافيرا	ولا تعرفين شيئاً . ماذا تكونين ؟ قطة ببرة أم ماذا ؟
تابيسا	غير مسووح لنا أن نخاطر العامة .
زفونسوف	هل تناولت الراهبة الشائى ؟
جلافيرا	كلا .

زفونسوف	إذن سخني البراد حالا (خرج جلافيرا بالبراد)
زفونسوف	ماذا حدث ؟ هل أخافكم الجنود ؟
تايسيا	أجل يا سيدى .
زفونسوف	ماذا فعلوا ليختيوك ؟
تايسيا	لقد ذبحوا بقرة وهددوا بأن يحرقوا الدير . لا مؤاخذة (خرج بحكومة من المفروشات) .
فارفارا	(من الصالة) يا المحقارة . أنت هنا تتجاذب أطراف الحديث مع الراهبة .
زفونسوف	تعلمين أن مجرد رامهة في بيتك غير مناسب .
فارفارا	ليس بيتك بعد . هل وافق تياتين ؟
زفونسوف	تياتين حمار أو هو يدعى الأمانة .
فارفارا	انظر . يிரو أن والدى يصبح (تسمع على باب والدهما)
زفونسوف	رغم أن الأطباء قالوا إنه بحالة عقلية جيدة إلا أن ذلك المشهد الأخرق مع عازف البوى ..
فارفارا	لقد فعل مشاهد أكثر حماقة هذه المرة . يبدو أن أوامر الصداقة تعتقد بين الكيبلدرا
زفونسوف	وتياتين .
زفونسوف	نعم ولكنك لا أرى ذلك طيبا . إن أحبتك هذه خبيثة جدا ويبدو أنها ستبث لنا متعاب
فارفارا	جمة .
زفونسوف	من المخزن أنت لم تلاحظ ذلك حينها كانت تغازلك ولكنك بالطبع أحبيت ذلك .
فارفارا	لقد غازلته فقط لتنفظك .
زفونسوف	هل يضايقك ذلك ؟ ما قد أقى باقلين . لقد أصبح ضيفا منتظما .
باقلين	أصبح البيت مكتظا بأهل الدين (تدخل إليزافيتا . يتجاذلان . يتبعهما باشكون)
إليزافيتا	الصحف ملقة كالعادة . صباح الخير .
باقلين	لقد قلت لك إن هذه غير حقيقة .
باقلين	لقد أصبح مؤكدا أن القصص تناول عن العرش . ليس برغبة الحرفة بل تحت ضغط القوى
إليزافيتا	الفاشية حينها وجد نفسه في الطريق إلى بيروجراد محاطا بأعضاء الحزب . الديمقراطي
باقلين	الدستوري . نعم يا مدام .
زفونسوف	وما الذي يمكن إستنتاجه من ذلك ؟
إليزافيتا	الأب باقلين ضد الثورة ومن أنصار الحرب وأنا ضد الحرب . أريد أن أذهب إلى باريس .
باقلين	لقد حاربنا بما فيه الكفاية . لا توافقين يا فاريا . تذكري ما قاله هنري كاتر « باريس أفضل من الحرب » أعلم أنه لم يقل ذلك بالضبط لكنه أخطأ .
باقلين	لا أستطيع أن أجزم بشيء لأن كل شيء ينارجع .
فارفارا	ما نريده هو السلام أمّا الأب باقلين . السلام . ألم تر كيف تصرف الغوغاء ؟
باقلين	كل شيء واضح . واحسراه . كيف حال مريضتنا (يضع يده على جبهة)
زفونسوف	لم يجد الأطباء أعراضًا لأى مرض .
باقلين	سعيد أن أسع ذلك . رغم أن الأطباء يصيرون فقط حينها يكون الأمر متصلًا بأجرهم .
إليزافيتا	يالك من رجل قاسى القلب . جانا تدعونا للعشاء يا فاريا .
باشكون	أطلق سراح المعتقلين ، والشرطة في عينة .
باقلين	فعلا . فعلا . الوضع منهمل . ما الخبر الذي توقعته مع الأحداث يا أندريه بتروفسن ؟
زفونسوف	القوى الاجتماعية تلم شملها بانتظام وستقول كلتها حالا . أعني بالقوة الاجتماعية أولئك

- الناس الذين لم قاعدة إقتصادية .
- فارفرا : إسمع ، جانا تعوينا لوبيه (تتحدى به جانا وتهمن في أذنه) .
- زفونسوف : هذا الوضع يضئني في حرج ..
- راهبة من ناحية وداعرة من ناحية أخرى ...
- فارفرا : شش لا ترفع صوتك .
- باشكن : أتدرى ببروفشن ، مكرو سوف هنا ، أنت تعرف ، ذاك الشرطي .
- زفونسوف : أجل ماذا يريد ؟
- باشكن : لقد ترك الخدمة لأن ذلك أصبح خطرا ويريد وظيفة لدينا في الغابات .
- زفونسوف : هل سيكون ذلك ملائما ؟
- فارفرا : انتظر يا أتدرى .
- باشكن : ملامم تماما ، إن لابيف الآن يستجمع قواه استعداد للتمرد . دونات كما تعلم ليس بالرجل المناسب كما أنه منشق على الكنيسة . دالما يذرث عن قانون الحق فائي حق هنا والأمور كما ترون .
- زفونسوف : ولكن كل هنا هراء . إننا نشهد المخطوات الأولى في عملية انتصار الحق .
- فارفرا : انتظر لحظة يا أتدرى لا تستطيع ؟
- زفونسوف : انتصار الحق والعدل .
- فارفرا : لماذا تزيد يا موكيي ؟
- باشكن : سأبقي على مكرو سوف . لقد اترحت ذلك على ييجور فاسيليفتش .
- فارفرا : وماذا كان قراره ؟
- باشكن : لم يقرر شيئا محددا .
- فارفرا : استخدم مكرو سوف .
- باشكن : أتخبين أن تربه .
- فارفرا : لماذا ؟
- باشكن : فقط لنرى كيف يبلو . إنه هنا .
- فارفرا : لا مانع .
- يخرج باشكن إلى الصالة . تكتب فارفرا شيئا في مذكرتها . يعود باشكن بمكرو سوف . وهو رجل ضئيل الحجم مستدير الوجه مرتفعة حواجبه كما لو كان منهشا يتضم بيكاف ورغم ذلك يعطيك انطباعا بأنه سيخطب بقوة حالا . يرتدي ملابس الشرطة ببساطة في جانبه ويعيش مشية عسكرية .
- مكرو سوف : يشرفني أن أعرفكم ببعضي . وأن أعرب عن عمق الامتنان على قبول بخدمتكم .
- فارفرا : سعيدة بذلك . أرى أنك بكمال زينك . لقد سمعت أن الشرطة جردت من سلاحها .
- مكرو سوف : تمام يا مدام . من الخطير أن تظهر في الشارع بزيها الطبيعي ولذلك ترين أنني أرتدي معطفا ملكيا رغم أنني مسلح ولكن الآن هدأت ثورة المفروغات قليلا حيث كانت الأحلام الزائلة قد سادت قبل ذلك وهذا هو البُعد في أنني لا أمتشق حسامي .
- فارفرا : متى تحب أن تبدأ العمل عندنا ؟
- مكرو سوف : الواقع أنني خادمكم المطيع منذ أمد بعيد ، أما بخصوص العمل في الغابات فأنا مستعد له من العدل إلى رجل أعزب و ...

- فأرغازارا : هل تعتقد أن هذا الشعب سيستمر لفترة طويلة .
 ميكروسوفت : في اعتقادى سيستمر طوال شهور الصيف . ثم تساقط الأمطار والثلوج بعد ذلك وسيكون من الصعب على المرء التسكم في الطرقات .
- فأرغازارا : (تبسم) خلال شهور الصيف فقط ؟ لا أعتقد أن الثورة تتوقف على الطقس وحده .
 ميكروسوفت : عفوا ، لكن الشتاء يصيب بالبرودة ..
 فارغازارا : (تبسم) إنك مغالٍ .
 ميكروسوفت : رجال الشرطة مغاليون بصفة عامة .
 فارغازارا : أحقا ؟
 ميكروسوفت : تماما يا مدام . ذلك لأنهم يعرفون مدى قدرتهم .
 فارغازارا : هل خدمت في الجيش ؟
 ميكروسوفت : أجل يا مدام . خدمت في بورولوك . ملازم ثان .
 فارغازارا : (تعطيه يدها) حسن . إلى اللقاء . أتمنى لك حظا سعيدا .
 ميكروسوفت : (يقبل يدها) ممنون جدا (يخرج في مشية عسكرية)
 فارغازارا : (لباشكيين) يبدو أنه أحمق أليس كذلك ؟
 باشكيين : لاضرار . فقط انتظري كيف يسلو الأذكياء . أعطهم الفرصة يقلبون العالم رأسا على عقب .
 بافلين : (لباشكيين والمراقبة) : يجب أن تعطي الإكليلية الحق في أن تبشر بحرية والإفلان بأنّ منها شيء (تنخل جلاهرا وشورا تشندان بوليشوف . الكل يتوقف عن الحديث محدقا فيه . يقطب جيئنه)
 بوليشوف : حسن ؟ لماذا سكم ؟ لقد كنت تلغطون وتازرون .
 بافلين : كنا منهشين بمفاجأة ...
 بوليشوف : مفاجأة ماذا ؟
 بافلين : رؤبة رجل يتركا ...
 بوليشوف : يتركا ؟ هنا يعتقد المرء رجليه يجب أن يقاد . هل أطلق سراح باكوف ياموسكي؟
 باشكيين : أجل . كل المعتقلين أطلق سراحهم .
 زفوتروف : السياسيين .
 بوليشوف : إذن فباكوف لا يهيف حر والقيسير سجين . ماذا تقول في ذلك أهيا الأب بافلين ؟
 بافلين : لست خيراً بذلك هذه الأمور . ولكن في حدود فهمي المترافق يجب أن نعرف بالتحديد على ما يعتزم هؤلاء الأشخاص قوله و فعله .
 بوليشوف : يريدون أن يكون القيسير بالانتخاب ... ستكونون كلّكم في خطر إذا لم يكن لكم قيسير .
 بافلين : إنك في حال جهة اليوم . من الواضح أنك تغير مردك .
 بوليشوف : غلا آخره . أهيا أهيا الزوجان وأنت يا موسكي . أترకوكى وحدى مع بافلين وابنى أنت يا شورا (يخرج باشكين إلى الصالة . يقصد زفوتروف ودوستيجايف وزوجاهما السلم إلى فوق بعد دقيقة أو دققتين تنزل فارغازارا إلى منتصف السلم تتسمع أرقد يا أبي .
 بوليشوف : لا أريد يا شورا . ما الخبر أهيا الأب بافلين ؟ هل أتيت من أجل جرس الكيسة ؟
 بافلين : كلا . لقد جئت على أمل أن أراك بحالة جيدة ولم أكن مخططاً في ذلك . ولكنني بالطبع لا أنسى عطلياك الكثيرة المخيبة في الماضي من أجل خير المدينة وكنيتها ...

بوليشوف	إنك لا تحسن الصلاة من أجل ، ولذلك تسوء حالي . وبجانب ذلك لا أريد أن أدفع أى نقود لله . ماذا هناك لأدفع من أجله ؟ لقد دفعت كثيرا بلا جدوى .
باقلين	عطلياك قد ...
بوليشوف	دقيقة واحدة . عندي سؤال . ألا يجب أن يجعل إلهاك هذا من نفسه ؟ ما الفرض من الموت ؟
شورا	أرجوك يا أبا . لا تتحدث عن الموت .
بوليشوف	اسكري . أسمى فقط . أنا لا أتحدث عن نفسي .
باقلين	يجب ألا تجهد عقلك بعلم هذه الأفكار . ماذا يهم الموت إذا كانت الروح حالة ؟
بوليشوف	إذن لماذا حشرت الروح في هذا اللحم القذر ؟
باقلين	إن الكنيسة لا تعتبر هذا السؤال تافها فقط . بل أيضا ...
بوليشوف	(فارفارا على السلام تضحك في متبلها) .
باقلين	لا تقل تراين ولا تراوغ . تحدث بوضوح . هل تذكررين عازف البوقي يا شورا ؟
بوليشوف	في وجود الكسندرنا يجور وفنا ...
باقلين	أوه . كف عن ذلك . إنها تعيش و يجب أن تعرف . لقد عشت وعشت والآن أسألك :
بوليشوف	لماذا تعيش ؟
باقلين	إن أرعى الكنيسة .
بوليشوف	أعرف ذلك ولكنك ستموت إن عاجلا أو آجلا . ماذا يعني ذلك ؟ ما هو .. ما هو الموت يا باقلين ؟
باقلين	إن أسلئتك غير منطقية وغير مجده واعتذر فـإن الأمور الأرضية ليست هي التي ...
شورا	إياك أن تتحدث بهذه اللهجة .
بوليشوف	أنا من الأرض . أرضي حتى النخاع .
باقلين	الأرض عرب رماد ...
بوليشوف	رماد ؟ أنت الذي تقول إن الأرض رماد !! أولى بك أن تفهم ذلك . الأرض رماد لكنك تحمل على كتفيك شالا من الحرير .. رماد لكن صليك ذهبي . رماد لكنك لا تكفى عن الجيش .
باقلين	إنك ترتكب الذنوب والآلام أمام هذه المراهاقة .
بوليشوف	مراهاقة ؟ (تتصعد فارفارا السلام بسرعة) لقد دربواكم ، يا حقى ، مثلاً يدربون على صيد الأرانب . أصبحتم أثرياء من وراء المسيح القمر .
باقلين	لقد ملأوك مرضك بالمارأة في ثورة غبظتك فإإنك تعوى كخنزير بري ...
بوليشوف	إنك خارج . هي ؟ ها . (يخرج الأب بـباقلين)
شورا	يجب ألا تزعج نفسك يا أبا فإن ذلك يؤخر من علاجك . إنك عصى جدا .
بوليشوف	لا تهتمي . لاشيء أندم عليه . أه . كم أكراه ذلك القس . افتحي أذنيك وعينيك جيدا . إنك أغفل هذا من أجلك .
شورا	استطيع أن أرى كل شيء بنفسى .. لست طفلة . لست حقاء !! (يظهر زفونسوف على السلم)
بوليشوف	بعد حكابة عازف البوقي هذه قرروا أننى قد جئت ولكن الأطباء كذبواهم . إنك تصدقين الأطباء يا شورا . أليس كذلك ؟

- أنا أصدقك أنت - أنت فقط .
شوار بوليشوف
- عظيم . عظيم ... إن عقل على ما يرام . هذا ما يعلمه الأطباء . أنا بالفعل أواجه الأمر بحدة .
لكن لا يتحقق كل انسان إلى أن يعرف ما هو معنى الموت وما هو معنى الحياة . أتفهمين ما
أقصده ؟
شوار بوليشوف
- لا أعتقد أن مرضك خطير . يجب أن تذهب بعيداً من هنا . جلافيرا على حق . يجب أن
تأخذ علاجاً ناجحاً . لا تصنع لأى شخص .
أخذت بتصاتح الجميع .. لم تبق إلا المراقة ، لعلها تفلح في مساعدك . ليتها تعجل
بالحضور . الألم يتعسر .
شوار بوليشوف
- اسكت يا حبيبي . لا ترهق نفسك . لرقد يا حبيبي أ
الرقاد أسوأ . الرقاد يعني الاستسلام كاملاً مباريات الملاكمات . وأنا أريد أن أحدث . أريد أن
أقص عليك الكثير . أتفهمين ؟ . واقع الأمر . أنت تشكك الطربين الصواب . لقد اخترت
أناساً غير مناسبين . كلهم أغرباء . لقد عشت مع أغرباء طوال هذه الأعوام الثلاثين . لا
أريد أن يحدث ذلك لك . لقد كان والدى يجر الأطواق عبر النهر .. وهائناً كما ترين .. أنا لا
أستطيع التعبير لك عما في نفسي ..
شوار بوليشوف
- خذلها بسراطه . تحدث بلهؤه . تحدث بالطريقة التي كنت تحكمكى لـ بها الحكايات .
لم تكون حكايات . كنت أقول لك الحقيقة دائماً . أنا لا أُكِنْ أية مودة إزاء القساوة
والقساورة والمخاطلين . وأنا لا أؤمن بإله . أين الله ؟ . أنت ترين بنفسك . ولا يوجد أحد
أخيار .. وإن وجد أناساً أخيار فهم نادرون كالنقد المزيفة . أترى كل هؤلاء على حقيقتهم .
هاهم الآن مدعاوون محومون فالقول على ما يبهر . لماذا أذكرت بصيرتهم . ما حاجتي أنا
بيجور بوليشوف لهم .. لكن أنت .. كيف ستعيشين بينهم ؟
شوار بوليشوف
- لا تقلق علىي .
شوار بوليشوف
- (تدخل) الكستندا . لقد أنت طوبينا وأخغرها وآخرهن وهم في انتظارك .
شوار بوليشوف
- يمكنهم الانتظار .
شوار بوليشوف
- من الأفضل أن تذهب إلى إله . أريد أن أحدث إلى والدك .
شوار بوليشوف
- يجب أن تسأليني عما إذا كنت أريد .
شوار بوليشوف
- أرجوك يا أبي لا تتحدث كثيراً .
شوار بوليشوف
- لا تعلملي يا بيجور فاسيليفيش . لقد أنت زوبونوفا .
شوار بوليشوف
- أحضرى الشباب إلى ، يا شوار ، فيما بعد (خرج شوار) هنا دعينا نرى زوبونوفا هذه .
شوار بوليشوف
- حالاً . ماذا كنت أريد أن أقول ؟ لقد انعدمت أواصر الصداقة بين الكستندا وذلك الصالع
ابن عمّه أندره . أنت نفسك تعرف أنه ليس كفناً لها . لقد استقبلناه شحاداً والآن انتظر
كيف يتعجرف .
بوليشوف
- أنت ، يا كسينيا ، كابوس حقيقي .. أليس كذلك ؟
كسينيا بوليشوف
- ظليساً حملك الرب ، المهم أن تقطع علاقتها بيافتن .
كسينيا بوليشوف
- وماذا أيضا ؟
كسينيا بوليشوف
- مليانا تقيم هنا .
كسينيا بوليشوف
- لماذا ؟
كسينيا
- إنها في مشكلة . الجند . أولئك الآثقون هاجموا النهر وذبحوا بقرة وسرقوا فأسين وغيرهما

ولفة من الحال . هل تصدق ذلك ؟ ودونات خطابنا — ينسر على بعض الأرباش الذين يقيمون في المخلف .

لقد لاحظت أن الشخص الذى أرتاح إليه يحظى بكرامة الجميع .
أريد أن تصالح معها .

مع ميلانيا ؟ من أجل ماذا ؟
من أجل صحتك ...

حسن . سأصالح معها .. سأقول لها « اغفرى لنا ذنبنا »
كن لطيفاً معها (غزير)
(بهم) « اغفر لنا ذنبنا » « كما نسامع مدحونينا ». كومة من الأكاذيب . أوه . يا للشياطين . (تدخل فارفارا)

: أين لقد سمعت أى عادلتك بشأن تيائين .

: أجل أنت تسمعين كل شيء وتعترفين كل شيء .

: تيائين شخص متواضع . لن يطلب منها كثيراً إللاكتسندرا . وهو مناسب جداً لها .
اهتمام مشكور .

: لقد راقته عن كثب .

: مع من أنت ؟ أه . يا للعصابة (تدخل ميلانيا وكسينيا تبعها تيزيا التي تقف بالباب)
حسن يا مالاشا ما رأيك في أن تصالح .

: هذا أفضل يا محارب . عين كل شخص بدون سبب أو مناسبة .
« اغفرى لنا ذنبنا » يا مالاشا .

: ليست مسألة ذنب . ألا يمكك أن تكون جداً . انظر ما يدور حولك . خلع القيسير الذي
باركه المسيح . أعلم ماذا يعني ذلك ؟ لقد غمس الله الناس في الظلم والعنة . لقد قدموا
عقولهم فأخْلَنُوا مغفرون تحت أنفاسهم . إن الغوغاء في ثورة . لقد صرخت الترويات في
وجهى في كوبو سوفو : نحن بشر !! وأزواجنا الجنود بشر !! . أيعجبك ذلك ؟ هل سمعت
من قبل أن الجنود بشر !!

: هذا ما يرجوه دائماً يا كوف لايتيف .

: لقد جرد الحافظ من سلطانه وعين المؤذن أيمولوفسكي بدلاً منه .
كرش عظيم آخر .

: قال الأب المجل نيكانور إننا مقدمون على كارثة . لا يمكن أن تقوم حكومة مدنية . من
عصور التوراة والناس عذّبهم يد تحمل السيف والصلب .

: إن الصليب لم يقدس في عصور التوراة .

: إمسك لسانك يا فصيح . إن العهدن القديم والجديد يضمّهما معاً كتاب مقدس واحد .
والصلب هو السيف . القس يهرّب أكثر مما متى وماذا كان يقدس . أنت تتفق إلى سقوط
النار .. أخشى أن تقلب ضحكاتك دموعاً . أريد أن أحادثك على انفراد يا بيجور .
وتنتي بأن يتشاجر كل منا مع الآخر ؟ حسن . لا مانع من الحديث ولكن ليس الآن . إن
العرافة قادمة الآن . أريد أن أخشى يا ما لاشا .

: زوبونوفا معالجة شهرة . يأتى الأطباء إليها من كل حدب . لو كنت مكانك لجربت
« بروكومي » المقدس أيضاً .

بوليشوف
كسينيا

بوليشوف
كسينيا

بوليشوف
كسينيا

بوليشوف
فارفارا

فارفارا
بوليشوف

فارفارا
بوليشوف

فارفارا
بوليشوف

بوليشوف
ميلانيا

ميلانيا
بوليشوف

ميلانيا
بوليشوف

كسينيا
ميلانيا

بوليشوف
ميلانيا

بوليشوف
ميلانيا

فارفارا
ميلانيا

بوليشوف
ميلانيا

بوليشوف
ميلانيا

- بوليشوف : هل هو ذلك الذي يذعوه الناس بروبووق ؟ إنه نصاب . سمعت ذلك .
بيلانيا : يا للسماء . كلا . كيف تستطيع أن تقول ذلك ؟ عليك بماستقباله .
- حسن . فلستعد بروبووق . أيضا . أشعر بعض التحسن اليوم . ليس هناك تعب إلا في الرجالين . الأمور أفضل . كل شيء يبدو مرحبا . احضرى تلك العراقة يا كسيينا (تخرج كسيينا)
- بيلانيا : ليه يا بيجور . ما زلت تحفظ بالكثير من
بوليشوف : تلك هي القضية .. إنت لا زلت تحفظ بالكثير من ...
كسيينا : (تدخل) تقول يجب أن يغادر الأشخاص كلهم الفرة .
بيلانيا : حسن . لذهب .
- (يخرجون كلهم . يضحك بيجور في نفسه . يضرب صدره وجانيه . تدخل زوبونوفا خلسة ولكن بطريقة ثلثت النظر . تطلع من الجانب الأيمن بضم أوعز . يدها اليمين إلى قلبها والمسرى تأثر بحركات كزعفنة السمكة . متوقف وتسحب يدها اليمنى عبر وجهها)
- زوبونوفا : (بصوت رتيب) أوه . يا أمراض اللحم والدم وألام الجسد هيدا . اذهبوا . اتركوا جسد خادم الرب من هذا اليوم . هذه الساعة . إن آخر جكم بكلمتى القوية بهابيا وإلى آخر الزمان . مساء الخير يا سيدى بيجور .
- بوليشوف : ماذا كنت تفعلين ؟ تاجرين الشياطين ؟
زوبونوفا : من فضلك هل سمع أحد عن شخص يتعامل مع الشياطين ؟
- زوبونوفا : أوه . لا أعرف القساوسة يصلون للرب وأنت لست قسيس فأنت تصلين إذن للشياطين .
بوليشوف : من فضلك . ما هنا الأشياء المريضة التي تقولها ؟ إن الغوغاء فقط هم الذين يقولون إنت أتعاون مع قوى الشر .
- بوليشوف : في هذه الحالة يا سيدق ، لن تكوني موقفة . لقد صل القساوسة لله من أجل ولكنه رفض أن يساعدك .
- زوبونوفا : إنت تخر يا عزيزى . إنت تقول ذلك لأنك لا تثق بي .
بوليشوف : كان يمكن أن أثق بك لو كنت آتية من عدد الشياطين . لابد أنك سمعت أني رجل ظف وأننى أعمل الناس بجهله وأئنني مجنون بالمال .
- زوبونوفا : سمعت ذلك . ولكننى لا أعتقد إنت مستحسن على ببلع عمر .
بوليشوف : إنت خاطئه كبير . لن تستطيع المرأة ولا الله معنى شيئا . لقد نبذ الله بيجور بوليشوف .
للما إن لم تخدلي الشياطين عليك أن تدعى وتمهضى البغايا الالئي أخطأن . تلك هي تجارتكم . أليس كذلك ؟
- زوبونوفا : أوه إنت غلام جدير بالشهرة الدائمة عنك بأنك إنسان مشاكس سلط المسان .
بوليشوف : حسن . آلة أكاذيب ترددن قولها . هيا .
- زوبونوفا : لم أتعلم الكلب . والآن قل لي أى آلام تعانها وأين ؟
بوليشوف : في البطن . الألم شديد هنا .
- زوبونوفا : تلك هي الطريقة . فقط ولا كلمة من ذلك لأى شخص . فاهم ؟
بوليشوف : سأعطي ذلك تماما . لا تقلقى .
- زوبونوفا : هناك أمراض صفراء وأمراض سوداء . أما المرض الأصفر فحتى الطبيب يمكنه علاجه . أما المرض الأسود فلا نفس ولا الرابح يستطيع أن يطرده . المرض الأسود يأتى من قوة دنسة

وهناك علاج واحد فقط له .

- بوليشوف : كلا !
زوبونوفا : إنه علاج مكلف .
بوليشوف : طبعا . صمنت ذلك .
زوبونوفا : هنا بالفعل يعبر التعامل مع فورة دنسة .
بوليشوف : مع إلينس شخصياً .
زوبونوفا : شخصياً ، ولكن ...
بوليشوف : وهل تستطعين ذلك ؟
زوبونوفا : على شرط ألا تروح بكلمة واحدة .
بوليشوف : اذهي إلى الجميع يا امرأة .
زوبونوفا : انتظر لحظة .
بوليشوف : اخرجني وإلا قتلتكم .
زوبونوفا : فقط اسمع ...
جلافيرا : (من الصالة) قال لك اخرجني . ألم تسمعي ؟
زوبونوفا : ماختظكم أيها الناس ؟
بوليشوف : اطردتها خارجا .
جلافيرا : والأآن اغربى . تدعين أنك عراقة ؟
زوبونوفا : إنك أنت المشعوذ . يا لك من مغفل . إن ... إنك . لن تستطع النوم أو الراحة (تخرج المرأة)
بوليشوف : (يدخل حواله ويتبعد) أف (تدخل ميلانيا وكسينا)
ميلانيا : لقد طردت زوبونوفا . ألم تتعجبك ؟ (ينظر بوليشوف إليها في صمت)
كسينا : وهي سريعة التأثر أيضا . أفسدتها الإطارات . لقد اغترت .
بوليشوف : هل تعتقدين يا ملاشا أن الله قد أصيبه آلام البطن قبل ذلك ؟
ميلانيا : لا تردد الاسطوانة الحمقاء التي ...
بوليشوف : لا بد أن المسيح قد هاجمه آلام البطن ... فقد كان يعيش على السمك .
ميلانيا : كف عن ذلك يا ييجور . لا تستنزه بي (تدخل جلاليرا)
جلاليرا : تزيد أن يتضاعف أحقر أرجأ عذابها .
بوليشوف : أعططها شيئا يا كسينا . لا مؤاخدة يا ملاشا . إن تعب . سأذهب إلى غرفتي . لاشيء يهتم
الإنسان أكثر من الحديث إلى الحمقى . أعططي بذلك . جلاشا . هل ست ... (تفوده
جلاليرا إلى الخارج . تعود كسينا وتنظر باستفسار إلى أحنتها)
ميلانيا : إنه يتظاهر بالجنون . يتظاهر فقط .
كسينا : لست متاكدة تماما . ليس في الحالة التي تماكيه من التظاهر .
ميلانيا : لأنتهى . دعه يمثل الدور الذي اختبره . سيكون وبالا عليه حينها تماكيه . وصايده في
المحكمة . ستكون تايسيا شاهدة وكل ذلك توجد زوبونوفا والأب بالقرين وذلك العارف —
أناس كثيرون . مستططيع أن ثبت أنه لم يكن في كامل قوته العقلية حينها كتب وصيته .
كسينا : أوه . لا أدرى ماذا أفعل حقيقة .
ميلانيا : لهذا فأنا أرشدك إلى ما تتعلمين . أف . إنك .. لقد تسرعت في الزواج به . لقد قلت لك

كسيينا	تروجى باشكون . ولكن كان ذلك منذ وقت طويل وكان يجور رجلاً أنيقاً ومتلها حيوية . أنت نفسك كت تحسديتنى .
ميلانيا	من؟ أنا؟ وهل جئت؟
كسيينا	آه . حسن . ما فائدة نيش الماضي؟
ميلانيا	غفرانك يارب . كت أحسدها؟ إنا؟
كسيينا	ماذا عن بروكوف؟ أعتقد أنه يحسن هنا أن تهمل ذلك .
ميلانيا	تهمل ذلك؟ لماذا؟ بعد أن أرسلنا إليه وعملنا كل الترتيبات؟ والآن لا تتدخل . أذمى
ووجهيه وأحضريه (تاييسيا تخرج من الصالة)	
ميلانيا	حسن؟
تاييسيا	لم أستطع أن أعرف أى شيء (تخرج كسيينا)
ميلانيا	لماذا؟
تاييسيا	إنها ترفض الكلام تماماً .
ميلانيا	ماذا تقصدين بقولك إنها ترفض الكلام .. كان يجب عليك أن تتعرى المعلومات منها .
تاييسيا	حاولت ولكنها متواحشه كقطة بريه . تسب الجميع .
ميلانيا	كيف تسب؟
تاييسيا	تقول إن الجميع أفاقون .
ميلانيا	لماذا؟
تاييسيا	تقول إنك تمارلين أن تقودى الرجل إلى الجنون .
ميلانيا	هل قالت لك ذلك؟
تاييسيا	كلا . قالته لبروبوق . الأبله المقدس .
ميلانيا	وماذا قال؟
تاييسيا	فقط يقول أشياء مضحكه
ميلانيا	أشيء مضحكه؟ أيها الغبية . إنه عراف مقدس . يا حمقاء . اجلس في الصالة ولا تحركي
تاييسيا	من هناك . هل كان هناك أى شخص آخر في المطبخ؟
ميلانيا	موكيائى كان هناك .
ميلانيا	اذهى الآن (تصعد إلى غرفة يجور وتقرع الباب) . يجور . بروكوف المقدس هنا .
بروبات	(يدخل بروكوف يقوده باشكون وكسيينا . يليس قبقيانا وقيصما من الكتان الخشن . يضع
كسيينا	عندا من الأيقونات (الصلبان على صدره . منظره عنيف إلى حد ما . شعره كثيف
ميلانيا	ومتلاصق . له لحى خفيفة غير مهدبة . حركته مرتعشة)
بروبات	أف . ننانة التوباك؟ الروح تخنق .
كسيينا	لأ أحد يدخلن هنا أنها الألب (يصبح بروبوق مقلدا رياح الشتاء)
ميلانيا	انتظر حتى يخرج .
بروبات	(يخرج من غرفته تسلمه جلاغفرا) : انظري إليه .
بروبات	لا غرف . لا غرف . (يصبح كل من عليها فان . الكل سيفنى . كان ياماً كان شخص
	يسى جربشا أراد الصعود فقفز إلى فوق حتى ارتفعت رأسه بالسقف واحتضنه
	الشيطان

هل تعنى راسبوتين؟	بوليشوف
عجا . القبص عزل والملائكة تلك فالأآن تسود الخطيئة والموت والعنف . العواصف تمرى والنفسن يستشرى .. (يصبح مشهرا بعصاه الى جلافيزا) . الشيطان يقف بجوارى على هيئة امرأة . اطرده .	بروباتي
بل أشطرد هؤلاء . ثرث على هواك لكن لا تتجاوز حدودك . أنت يا ميلانيا التي لقتها هنا ؟ ماذا دهاك أيمكن أن أعلم من لا عقل له ؟	ميلانيا
يدو ذلك مكنا .	بوليشوف
تدخل شورا مسرعة من السلام . تبعها أنطروپينا وتياتين ثم يأتي دوسیتچایيف وزفونتسوف وزوجهما . يرسم بروبوت علامات على الأرض وفي الهواء بعصاه يقف متأملاً مخفيا رأسه	بروباتي
ما هذا؟ مشهد آخر؟	شورا
(كا لو كان يتحدث بصوربة) لا نوم للصاداء . تقول الساعة تيك توك . لو استطاع الله ولو أراد ولو كان ذلك طيبا .. آى آى . ومن الملوم؟ إنها ألعاب إيليس ستفعل متصرف الليل وبصريح الديك كوكوكو وتنتهي حياة الكافر بيتك توك تا .	بروباتي
رائع . وعيت الدرس جيدا .	بوليشوف
لا تقاطعه يا بوليشوف . لا تقاطعه .	ميلانيا
ماذا ستفعل؟ ماذا ستقول للناس؟	بروباتي
(بكاء) أوه . إنه ليس غيفا .	أنطروپينا
لقد قتلوا قمة ودنوها . ربما كان علينا أن نرقض . تعال لتهتف باهتجاج (يضرب كعيبة).	بروباتي
يزوم بصورت خفيف أولًا ثم يطل صوته وبيداً في تقطيع رداءه) . استارت . سياتان .	بوليشوف
إسكافات . ليفرمای . كلارايل . بوم . اجبط في الموت . هاي هوى في بيس لماذا تكبر .	ميلانيا
هركى بوركى . ألتست مدخنا؟ إيليس يلع معه — رب بنشاعة . صاروفيم . ملائكة	بروباتي
المجيم يسكنونه من رجله . لا هروب من الأثم والخطيئة . ها هو ييجور . ملوك . مولود	أنطروپينا
للاحتقار .	بروباتي
(تصرخ) اطرده خارجا .	شورا
ما هذا بحقك الله؟ أتحاول أن تخيفني؟	بوليشوف
هذا المشهد الرقق يجب أن يتوقف .	بوليشوف
(تبكي جلافيزا إلى بروباتي الذي كان يلوح لها بعصاه مهدداً أثناء تخاريفه)	بروباتي
ل فاي فرم . ستأخذك إيزرايل إلى الجحيم (يخطف تياتين العصا من بروباتي)	ميلانيا
ماذا تفعل؟ كيف تغير؟	شورا
أى . أطردهم جيما . لماذا لا تقول شيئا؟	بوليشوف
(بإشارة من يده) انتظر دقيقة انتظر دقيقة . (يجلس بروباتي على الأرض يزأر	ميلانيا
(ويصبح)	دولسيتچایيف
يبك ألا تلمسه . إنه في غيبة صوفية . نشوة روحية .	بروباتي
مثل هذه الغيبوبة ، يا أمانا ميلانيا ، لا إفادة منها إلا بالضرب على القفا .	بوليشوف
هيا أفق واخرج حالا .	بروباتي
هيه؟ ماذا؟ (تبدأ كسيتها في البكاء)	بروباتي

الإرافينا	: لقد لعبها بمهارة . يبدون كذبوتو .	
بوليشوف	: اذهبا ... اذهبا كلکم . كفاكم فرجة ١	
شورا	: (ترکل المتعه بقدمها) : إذهب ... إنك شاذ . مسيان . ارمي خارجا .	
تايتن	: (يجدب بروباق من قفاه) : هيا يا قديس . انهض (يخرج تايتن وبروباق)	
تايسيا	: لم يكن مرعا اليوم — يستطيع أن يلعبها أجود من ذلك لو كان، مثلاً .	
ميلانيا	: اخرسي (تصفع الفتاة على وجهها)	
بوليشوف	: يجب أن تخجل من نفسك .	
ميلانيا	: أخجل؟ أمامك؟	
فارغارا	: هدى نفسك يا خاتي ...	
كسينا	: يا للسماء . أوه . عزيزتي .	
دوستيجايف	: (تساعد شورا وجلافيرا بوليشوف ليصل إلى الأريكة . ينظر إليه دوستيجايف عن كتف . يقود زفونسوف وزوجته كسينا وميلانيا إلى الخارج)	
الإرافينا	: (إلى زوجته) من الأفضل أن تذهب إلى البيت باليزا . إن بوليشوف في حالة سيئة . مسيء جداً ويجب أن تشتراك في المظاهرة التي بدأت .	
بوليشوف	: الطريقة التي صاح بها . أوه . لم أسمع مثلها .	
شورا	: (إلى شورا) كل هذا من تدبير الراهبة .	
بوليشوف	: هل تشعر بألم؟	
شورا	: إنها أشبه بجهازة لشخص لم يمت بعد .	
شورا	: قل لي . هل تشعر بألم؟ هل أرسل للطبيب؟	
بوليشوف	: كلا . هذا الجزء عن الملكة — من تأليف هذا الجلف ...	
شورا	: يجب أن تنسى كل ذلك .	
بوليشوف	: سنتسه . انظري ماذا يفعلون هناك ... تأكدي أنهم لا يؤذون جلافيرا ... ما كل هذا الغباء في الشارع؟	
شورا	: لا تقم .	
بوليشوف	: الملكة تخن .. ولا أثر للعنف (يهض . يمسك بالترايزة وبفرك عبيه) . الملكة قادمة ... آية ملكة . وحوش . ملكة (أينما) الذي ... لا . ليس هنا طيباً . كيف تكون أين وقد حكت على بالموت؟ لماذا؟ لأن كل واحد يموت؟ لماذا؟ حسن . دعهم . ولكن لماذا أنا (يتربع) حسن . ما هذا يا ييجور؟ (يصبح بعنف) . شورا . جلاشا . الطيب . هاى . ردوا على . ردوا على عليكم اللعنة . ييجور بوليشوف ... ييجور .	
جيروول شورا ، جلافيرا ، تايتن تايسيا إلى بوليشوف الذي يتبادل على أذرعهم . يعلو القاء بالخارج تسد جلافيرا وتايتن بوليشوف . تغرى شورا إلى الثالثة وفتحتها . تساب أغاث ثورية في المفرقة)	بوليشوف	ما هذا؟ جنائزه ثانية؟ شورا . جنائزه من؟
شورا	تعال هنا ... تعال ... انظر .	
بوليشوف	آه ... شورا ...	

ستار
تمت



الحياة الثقافية

حوار الشرق والغرب والشمال والجنوب

فوزي سليمان

يأخذنا القطار السريع من ميونخ إلى أوبيرهاوزن .. سبع ساعات .. تطالعنا في الطريق لافتات : بون - كولونيا بكندياتها الضخمة تطل على الحطة - درسلدورف . ما نحن في إقليم الرور . البلدة - أوبيرهاوزن - تبدو مكاناً غير ملائم لإقامة مهرجان دولي .. مدينة صغيرة بلا آية جاذبية سياحية إلا إذا كانت المتعة في زيارة أفران الصلب ، أو للتعرف على ماضي المجرة الاقتصادية .. وهذا قلن يشغلك شيء عن التفرغ لمشاهدة الأفلام ، وحضور الندوات والمساهمة في المناقشات .. خاصة أن أغلب العروض تم داخل قصر البلدية .. وقاعاتها العديدة .

ضمت مسابقة أوبيرهاوزن في دورته الأخيرة وهي الرابعة والثلاثين ٩٤ فيما من ٣٧ دولة - وأحرى المهرجان كذلك على مسابقة خاصة بأفلام الأطفال القصيرة . كانت تقام في الصباح - وبرنامجاً ثالثاً - هو مهرجان أفلام الشباب ، وذكر هنا أن إحدى الجهات الرئيسية التي شارك في دعم وتمويل المهرجان هي الرابطة الألمانية لتعليم الكبار في شمال وستفاليا - وتحظى جوائز خاصة بإسمها - وأقيم في إطار المهرجان برنامج خاص

« الطريق إلى الجار » .. هو شعار هذا المهرجان الدولي للأفلام القصيرة الذي يقام على مدى أربعة وثلاثين عاماً في تلك البلدة الصغيرة بجمهورية ألمانيا الاتحادية - أو الفربية .. في إقليم يعبر أهم أنهيتها الصناعية وهو إقليم الرور . البداية كانت في وقت الفترة الباردة في عهد أديناور .. فإذا بأصواتات تعلو تدعوهم إلى الشاهام بين الذين كانوا أعداء الأمس .. ألمانيا وفرنسا .. من خلال الأفلام القصيرة .

وتحت شعار « الطريق إلى الجار » .. دعيت أفلام من الدول الاشتراكية ليتحقق اللقاء بين الشرق والغرب .. ثم يهدى ويتصفح ليكون لقاء بين الشمال والجنوب ، فندعى أفلام من أمريكا اللاتينية ومن بلاد العالم الثالث .

وفي دورة المهرجان فبراير عام ١٩٦٢ يجتمع سينائيون شبان ألمان من مخرجى ومنتجى وكتاب الفيلم . التصميم ليصدروا « بيان أوبيرهاوزن » يعلنون فيه قيام سينما جديدة ، متحررة من تقاليد وقود الصناعة والتدخل التجاري للمؤسسات ، وبصياغون « السينما القديمة قد ماتت .. لكن نؤمن بالسينما الجديدة » .

يطرز خاصة للمعمار تميز به مدينة القروان .. معاناة العمال وعرفهم تذكراً في فيلم «حصان الوحش» للمهرجان المصرية عطيات الأبدى على مستوى المواربة .. عنصر هام في الفيلم هو موسيقى وغناء الفنان الكبير مارسيل خليفة .. المخرج ابن لفركة أفلام المواربة في تونس .

الفيلم العربي الثالث هو الصومالي «شجرة الحياة» .. إخراج عبد القادر أحد سعيد . فيلم يميزه بساطة جميلة تغير عن علاقة الإنسان بالطبيعة .. وضرورة عناية الإنسان بالشجرة التي تعطي الحياة إذا بذلت لها العناية .. يعتمد على بعض الحكایات الشعبية الأفريقية .. بلاغة الصورة في بساطتها .. نال جوائز من بعض جانبي التحكيم .

وتساءل كما تسأله كثيرون : ولن الأفلام المصرية ؟ وأعرف أن السيدة كارولا جرامان مدير المهرجان حاولت أن تجد بعض الأفلام المصرية الجديدة خلال زيارتها للقاهرة في نهاية العام الماضي .. وإذا كانت عجلة الاتجاه أخذت سوراً آخرًا .. لهذا فرصة كبيرة في مهرجان العام القادم .. فالدوررة الخامسة والثلاثون فيها ترتكز على السينما الأفريقية ..

العودة .. من أفغانستان

الفيلم السوفيتى «العودة» إخراج ت. تشوباكوفا .. إفراز هام ويعبر عن سياسة التغيير في الاتحاد السوفيتى .. بعد أن سمح بعرض أفلام متعددة .. يدخل الاتجاه الجديد في مرحلة المصارة والتقدمة .. الفيلم عن الشبان العاملين من حرب أفغانستان .. ذهروا إلى الحرب بلا قضية يؤمنون بها .. أضطروا أن يقتلونوا وشاهدو رفاقهم يقتلون .. مع خلية من مشاهد الحرب في الجبال القاسية .. تقدم لقاءات مع الشبان العائدين .. ساختطن على الجبل القدم .. لم يتمموا بعد مع المجتمع .. مع الأمهات اللاتي فقدن أبناءهن .. لم تكن نريدتهم أن يذهبوا هناك .. إنه أمر لا يعنينا ولا يعنيهم .. شارك الفيلم في الجائزة الكبرى .. مع فيلم كندي عن قوة إرادة ساحة استطاعت أن تتحدى الصعوبات .. وتستمر ٢٢ ساعة لتغير بمحنة كبيرة ..

لأفلام طلة معهد السينما وودج بولندا - بمناسبة الاحفال بمرور أربعين سنة على إنشائه ، واستضاف المهرجان عميد وبعض أساتذة وطلاب هذا المعهد المتميز . كما قدمت براجع خاصة .. أفلام من الأرشيف الألماني - الموسيقى في الأفلام - عرض للأفلام الفائزة في مهرجان كركوف الدولي للأفلام القصيرة في بولندا - أفلام فيديو عن أزمة الصليب في إقليم الروس عروض خاصة بالفيديو من أمريكا اللاتينية - عروض خاصة لبعض الأفلام من بينها الفيلم الوثائقي الطويل «زيادا من النور» - والفيلم السوفيتى : هل من السهل أن تكون شبانا؟ .

كما ترى أمامك براجع عديدة تشغلك طول الوقت .. ويمكن أن تأكل ولتقى الأصدقاء والزماء والمخرجين في الكافيريا التي كانت بمنطقة نادي المهرجان .

السينما العربية

السينما العربية مثلت في ثلاثة أفلام من الأردن وتونس والصومال .. الفيلم الأردني «الخلاء» إخراج محمد علوه ، صور في معسكر للفلسطينيين ذات يوم قاسي البرودة ، الفتى الصغير تضطربه أمه - بسبب العوز - أن يضع حذاء والده الراسع .. وبالطبع يسع اثنين مثله .. يمشي بحرج في الوحش ، حتى ينخلع الحذاء عن إحدى قدميه الصغيرتين .. في المدرسة كان مدرس الرسم يتحدث إلى التلاميذ عن الفن وكيف يدخل البهجة إلى الحياة .. عن الألوان ومعناها وجمالها .. يستقبل التلاميذ الفتى الذي يصل متأخرًا هازئين بانتظاره .. جلدة إغاثة أيام كوم من الأحلية المستعملة تسأل الفتى عن مقاس قدميه .. تذكر بمنحة حذاء .. حذاء واسع آخر تترجح فيه قدماه .. يعلن الفتى عن سخطه .. لأول مرة بعد استكانة .. بأن يرمي بالحذاء في وجه السادة أعضاء اللجنة .. الفيلم صفق له الجمهور ، سبق اشتراكه في مهرجان كركوف بولندا وتمميري بفنلندا . المخرج من عربجي معهد السينما بالقاهرة .

الفيلم التونسي «العرق» إخراج نجاشى عامر .. عن مشقة العمل في قيام الطرب وإعداد الطرب للبناء

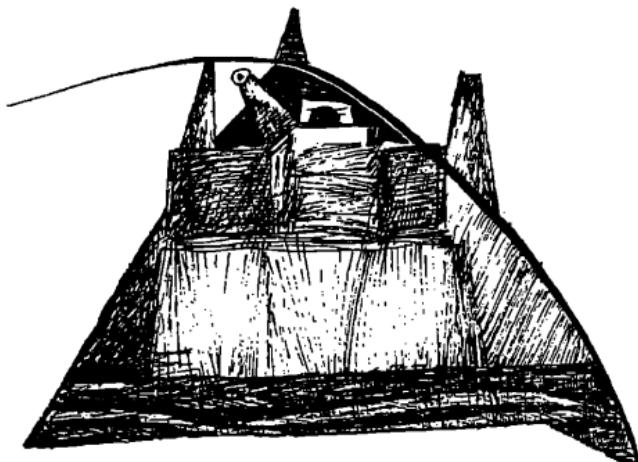
أمريكا الالاتية

احتجاج على السجن الانفرادي و مطالبة العدالة بمنع هذه
المعاملة الإنسانية .

ذات أنسنة ندعى إلى برنامج فيديو عن قضية عمال
مصنع كروب .. تقرر إغلاق هذه المصنع .. مما يهدى
آلاف العمال وأسرهم بالبطالة .. لا يهم أسر كروب
ـ الغنية أمرهم .. يتعاون شباب السيناريين .. مع نقابات
العمال في تقديم ثلاثة شرائط بالفيديو تعرض المشكلة على
المهرجان والصحافة والضيوف .. ساهمت بعض خطط
التليفزيون الألماني في انتاج بعض هذه الشرائط .. يبع
بعضها في الأسواق وأشارت مجلة فيديو أنها كانت من
أكبر المبيعات .. أحدهما ينتهي بصيحة تحذير .. « لعن
اليوم .. والنور عليك غدا .. النار في الخارج
ستصيبك » ..

أخرى — أن شريط الفيديو .. ليس فقط للترفيه ..
بل للإعلام وأثارة القضايا المهمة .. والتحريض .

سينا أمريكا الالاتية كانت بارزة هذه الدورة في
 مختلف البرامج .. المسابقة والتلفيدو .. مشاكل التخلف
 الاقتصادي والاجتماعي .. الهجرة من الريف إلى
المدينة .. والأمل الضائع .. تحقيق الراء في الشمال ..
الولايات المتحدة .. قضية الدين .. فيلم برازيل مثير
يناقش تحكم وسائل الاتصال الغربية من الدول الكبرى
في تشكيل الرأي العام في العالم الثالث .. الحل التي
تفترضه المخرجة تانا أمارات والخرج فرانشيسكو سزار
هو أقامة المنظمات التورية خطط تليفزيونية وإذاعة
خاصة تبث الحقائق كما حدث في أفلام البرازيل ..
عنوان الفيلم « قرية موجات الهواء » .. ويقدم فيلم
أرجنتيني عن المعتقلين السياسيين .. رغم انتهاء الحكم
المسكري فما زال له نفوذ .. ويصدر نداء من
المشاركين في المهرجان بإطلاق سراحهم ..
ـ « الاعتصام » فيلم سويسري — إسراج جماعي —



أفلام التليفزيون والفتات الوسطى الحائرة

سليمان شفيق

٥ - البهية لا تأثر : يكاد ينطوي عليه نفس الفئه الهم اذا اعتربنا انه ينافش قضية ليست اجتماعية وهي قضية السكلوجية الانسانية وعلاقتها بسؤال المرت والحياة ، ويرتبط من بعيد بقضية الاسكان ومتى رغبه البطلة في عمل مشروع (تازلت عنه بعد ذلك) يجل مشكلة الاسكان من وجهة نظرها .

٦ - دقات على بابي : يعالج الموقف من مشكلة المرأة الارملة او التي سبق لها الزوج .

٧ - قضية الاستاذة عفت : يعالج قضية هامة جدا وهي قضية عودة المرأة للمنزل و يقدمها بروزية موضوعية تحذر الى عمل المرأة وعدم عودتها للمنزل في مواجهة تعتن الزوج كمیر عن وجهه نظر اجتماعية سلفية تحبیط بالمجتمع الآن .

وال هذا الخد تعبير هذه الأفلام السبعة تمثيلياً حقيقيا لرؤية الأغلبية من وجهة نظر المجتمع التليفزيوني وهي الفتات الوسطى وما آلت اليه اوضاعها الاجتماعية في عصر الانفتاح وتناقضها الواضحة مع الفتات الاعلى (الكبيرة) وايضاً تغلوفها من المبوط الى أسفل السلم الاجتماعي كحبل ، مثل فيلم « شقة الأستاذ علبة » -

طوال شهر رمضان قدم التليفزيون المصري ثانية افلام تليفزيونية عبرت بشكل او باخر عن موقف درامي شبه متكامل يعكس بالاساس رؤية اجتماعية تجسد اهتمامات التليفزيون كجهاز مؤسسي اعلامي ومنذ علاقته بقضايا الرأى العام سلباً وابيجاها .

وإذا توفقتنا امام مضمون هذه الأفلام محاوين تركيزها في فضاليات اجتماعية بعينها خذ ان :

١- حل برضى جميع الاطراف : يعالج قضية الاسكان من منظور الفتات الوسطى والحل المطروح هو التراضي والحب والوقاف بين المتراسعين من أبناء الأسرة الواحدة .

٢- شقة الأستاذ علبة : ايضاً يعالج نفس المشكلة ويعطي نفس الفتات والحل هو التنازل والتبرؤ بالإسكان الاقتصادي وليس الشعبي .

٣- وصية زوجي : يعالج مشاكل البناء مع الاب بعد وفاة الام وانتهازية الاباء دون قضية موضوعية تحتاج الى حل .

٤- حتى آخر العمر : مضمونه لا يجسد قضية اجتماعية واضحة ، يمكن مناقشتها .

«الباشا» (صلاح العبدلي) وعطا (محمد راتب) حتى الطيبة أمل (فردوس عبد الحميد). يكتشف محمد أنها تستغله من أجل أن يكون فار تجاري لها في إعداد رسالتها للدكتوراه، ويغتصب بطنها المريض الأمل في العلاج والطيبة الرمز، فيربت على حيث لا يدرك لتبعله المدينة. وتتفق الطيبة خطاه وتذهب إلى القرية، فتجد أمامها جنور تلك الآفة (البلهارسيا) من تلك الترعة التي يلهم ويسع فيها كل أطفال القرية الذين تعتبر البلاهارسيا جزءاً أساسياً من طفولتهم البريئة. وكم كان جيلاً مشهد وضع الأطفال وجهوه على الزجاج الأمامي لسيارة الطيبة في مواجهة سبيكة عيرة أدركتها أمل فوضعت يدهما على يد الصغير شقيق محمد، أى على جنور المواجهة بذلك المرض الذي يضرب بمنجلوره في المجتمع. رغم قطع النخيل وعدم امكانية صعود أحد أو سفره وقارب حبيبه مع غريبه في انكسار موضوعي لموازين القوى الاجتماعية في عصر الانفتاح في عرض صادق وعمير من عصام الشمام وتوظيف جديد من محمد فاضل لعناصر المكان لم نشهدها من قبل في فيلم تليفزيوني حيث أنه لم يقتصر الأمر على مكان مغلق بل اتسع إلى بيئة واسعة تند من إحشاء محمد حتى احتفاء بمعنعاً في الريف والمدينة. وجسد هذه الروية مدير التصوير الفنان رمسيس مرزوق بعد أن يلورها في مشاهد حية زاوجت بين ما هو سينولوجي وما هو سينولوجي مثل المشاهد التي وظفت الصراع عند محمد داخل المرض وربطه بأعمال وتشكيلات والد أهل الفنان القدير (عبد توفيق) في مرسمه. وأيضاً ربطه بين التصاعد الدرامي ، صعوداً وهبوطاً بالختالة كرمز انتهى بأن تقطيعه. أما الأداء فقد قدم الجميع بلا استثناء كل ما عندهم لإنجاز تلك اللوحة المبررة.

لبق كلمة أخيرة إن فيلم «طالع النخل» أدخل فيما المكانة الأولى بشهاده الجميع ضمن الأفلام التليفزيونية الثانية ، إلا أنه قد غير يحقق عن مكانة الأغالية المطحورة بمشاكلها الجادة المنسحبة العلاج يتحقق مجتمعنا الآن ، أما مكانتها في وسائل الاعلام ١ إلى ٨ . فهل يفسح التليفزيون الطريق كجهاز اعلامي مؤسسي للتغيير عن مشاكل الأغالية الحقيقة في المجتمع ؟ .

وعلم رغبة الأبناء في مغادرة شقة الآباء المطلطة على التل والسكن في حي شعبي أو في سكن اقتصادي . مع قبول للحلول الفردية مثل اعطاء الدروس الخصوصية للابن المدرس إلا أنها أيضاً لافتة له في شراء شقة منسعة ومدى ما يعكسه الفيلم من ما هو عام يخص هذه الفئات من عيشها على اجرأة الماضي (إعطاء ذهب الأجداد كشبكة للأحفاد) .

الآن هذه الأفلام في جملتها اشتهرت في سمة اساسية وهي ان الترابط الأسري الذي تأسست عليه الفئات الوسطى المصرية قد تآكل أو بدأ التآكل إزاء مشاكلها الاجتماعية وال موضوعية .

أما عن تدرج المشاكل وتربيتها فقد تبلورت في الاسكان ، عمل المرأة ، الزواج ... الخ . وغلب عليها الحل العمل والفردي وليس الحب والرومانسية التي غلت على الأفلام التليفزيونية في السابق .

الطفيلية بين الجهاز الفضمي والمجتمع :

أما الفيلم الثاني فهو فيلم «طالع النخل» ، كتب له القصة والسيناريو والحوار د . عصام الشمام لي أول عمل له على الشاشة الصغيرة واخرجه المخرج الذي تعودنا منه الجدية شكلاً ومضموناً محمد فاضل . و «طالع النخل» أو البطل فهو محمد السيد احمد (عبد الله محمود) ابن الريف المعلم الذي يحب ويرغب في الزواج ، ولا يجد أمامه امكانية لأبراز مواهيه أمام عبوبته سوى الصعود إلى أعلى ، طلوع النخل ، ولكن الطفيلي داخله (البلهارسيا) تعلقه عن ذلك صحياً واجتماعياً حيث أنه لا امكانية أمامه للطريق إلى أعلى سوى بالسفر للخارج مثل منافسه وغريمه في القرية صاحب السيارة «البيجو» وهكذا تحاصر الطفيلي بطننا محمد السيد «البيجو» . ولا يجد سبيلاً إلى تحقيق حلمه سوى العلاج المتأخر ، ويصدمنا السيناريو بتطابق ما يحدث في أحشاء محمد بما يحدث في أحشاء المجتمع ، فنظام العلاج الطبي في مصر متellar من القاعدة ، من طبيب الوحيدة الصحية إلى أعلى المرم الطبي ، وهم المسؤولون عن العلاج في مصر حيث الفساد والمتاجرة بالمرضى ، من المسار الصغير المريض مصطفى

يذكرنا « بافال » « مكسيم جوركي » في رأيه ان (الأم). وان كانت هناك بالطبع فروق كبيرة الا ان جوهر الامر يبقى ان التضليل والامان يقضية الانتقام ، يصنعن المجزرات ويحول ليس الافراد فحسب بل والمجتمعات ايضا من واقعها المخالف إلى آفاق التقدّم . والاملة كثيرة من رسائل الفيصلية التي صارت الاتجاه السوفتي النolute العظيم حتى بين الديمقراطي والغولوا واضح . كما أن العمل يقوم بصورة أخرى مغيرة عن

تضاعفات جهاز الخبراء الناصري ، حيث أن عدالت من المشاهدين قد جففوا دعومهم تأثير بذلك العلامة التي كان يصفعها محسن مختار (يوسف شعبان) وربما تحسسوا باليد الأخرى اثار سياساته على ظهورهم إلا أنهما وضعوا الملح على الجرح الذي لم يندمل بعد طالما لم يقبل أزمة الديمقراطية ولم ينفع سويا بالتبعة التي دمرت كل هذا الصنيع . وحدنا عن المترافقون بوجوب معاهدة تبع للعلو ان يرفع علمه الدنس في سماء القاهرة وبين كل بالاتفاقية في الأرض المحتلة ويتناول أنها جهاد في تونس وحيثما يصدى لذلك الإرهاب ابناء « رأفت المجان » الجيد يتمون هم بالارهاب ويندمون للمحاكمة من ذات أصحاب التليفزيون الذي يقدم المسلسل !!

تميز الستيابي والجوار بوضواعة نادرة حيث أبرز ان اليهود جزء من نسيج مصر ومن العملية — الاجتماعية — والصراع الاجتماعي ، أغبياء وفقراء .. ولا يستطيع احد ان يقدم كلمة واحدة تصبّح هذا المسلسل بالعادة السامة حيث أكد صالح مرسى اننا ضد اليهود كيهود بقدر ما نحن في مواجهة مصرية مع الصهيونية وكيانها الغنوصي .

وكم كان رائعاً أن ينتهي الجزء الأول بالجوار التالي : هلزن : كان الصراع أيامها على أشدّه .

الضابط : ولا زال .

لا ان المخرج يحب العلمي يحب عليه انه قد قدم المسلسل بروح حبادية ومن وجهة نظر بوليسية بمحنة فجاجة محسن مختار ورأفت المجان متغلبين عن مجتمع عبد الناصر حينئذ ، حيث يرى محسن كهبايط خبراء ورأفت المجان كتاب له وليس لقضية موضوعية ولا تكتفي عبارات « مصر بين يديك » أو « مصر.....

مكان في القلب .. الطبقة العاملة هي الحل

اما اذا انتقلنا للمسلسلات التليفزيونية فعل ابريل ما قدمه الفنان طوال شهر رمضان هما مسلسلات : « مكان في القلب » ، و « رأفت المجان » . الاول قصة وسياري وحوار كوتير هيكل ومن اخرج محمد شاكر والثانى قصة وسياري وحوار صالح مرسي ومن اخرج يحيى العلى .

« مكان في القلب » مسلسل تقليدي يعالى من ثارات الاطالة وضعف المحبكة إلا أن ما يميزه انه قد أبرز دور طبقات اجتماعية يندر أن تجد مكانها على خريطة الاعمال التليفزيونية ، حيث أوضح الكاتبة مازق ممثل الرأسمالية الوطنية المنتجة في عصر البعدية والافتتاح ، حيث ان مدحه بك (محمود فهمي) وقريبته هيا م (صفاء السبع) ورجل الاعمال توفيق بك (حسن مصطفى) يريدون بيع مصنع النسيج ملك الهاشم الكبيرة (امينة رزق) . واما (الامام شاهين) ابنة العامل تزوج مدير المصنع مدحه بك سرا وحيثما يعلن الرواج وتعيش في قصر العمدة تتصدم الواقع جديد لسقوط هي وأحلامها من أعلى السلم الاجتماعي في رحلة صعودها لتصعد إلى الحى الشعبي بصحبة اهلا المرضي ولا تجد من يوازيرها وبيف بجانبها سوى راضى (ابو بكر عزت) رئيس العمال في المصنع بكل شهامة ابن البلد .

المسلسل قدم بوضوح انه ليس امام الرأسمالية المنتجة الوطنية اذا ارادتبقاء سوى ان تحالف مع العمال .. كما أكد من جهة اخرى على أن الطبقة العاملة اياها هي دائمة المؤهلة لاستيعاب واعادة تربية البرجوازية الصغيرة اذا ارادت ان تشارك بشكل جاد في عملية الحياة والتحضر .

من رأفت المجان إلى ثورة مصر :

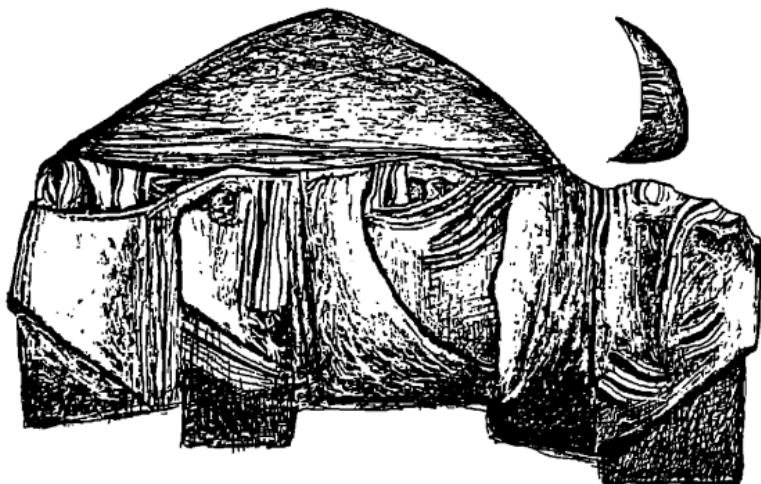
يعتبر هذا العمل من اهم الاعمال التي قدمت تليفزيونينا في الثلاث سنوات الاخيرة من حيث المضمون أساساً وان شاهد بعض التغيرات شكلاً .

فمحور الارتكاز لهذا العمل هو : كيف يتمحول المصلulk (المخللة) إلى بطل ؟ ولعل رأفت المجان

حيث تعددت «الفلاش بالك» وتدخلت أحياناً مما أدى
إلى تشويش لدى المشاهد.

على أن ذلك كله لا ينبع من قوة هذا العمل الذي
قدم في زمن الردة والتطبيع ليثبت ما لا يدعو للشك أن
الصراع لا زال وسيظل ولتحتل رأفت المجن مكانته
كمعلم فني في إطار الأدب والفن المقاوم للتطبيع رغم أنه
لو عاد كشخص ربما كان قد للمحاكمة كمتهن أول
قبل نور الدين وخالد عبد الناصر في قضية «ثورة
مصر» !!

ين حين آخر لكي تمثل من رأفت بطلنا .. كما ان
الكاميرا لم تخدم مطلقاً الحوار حتى ان مشهد وداع محسن
رأفت قد جاء دون حرفة تذكر ، وأعطت الموسيقى
والمنسقة الطابع البوليس حيث لا استخدام مطلقاً
لموسيقى المراحل ولا صورة تذكر في المقدمة لصناعة تلك
المرحلة . ناهيك عن أن تبدأ الحلقات بدون رأفت (ما
يعطي انطباعاً بأن كل ذلك تاريخ ميت ويتناقض مع
فكرة استمرارية الصراع التي ابرزها الحوار
والسيناريو) .. كما ان منهج «الفلاش بالك» لا يتناسب
مع الابيقاع البوليسي السريع وما شاب ذلك من خلل



التعليم والنظام الاجتماعي

عرض : اسماعيل المهدوى

واستخدامه للسلطة الفعلية في «فرض» الثقافة التي يراها . يقول : « الفعل التربوي هو موضوعاً عنف رمزي من حيث هو فرص تحكم ثقاف سلطة متحكمة » ١ ولهذا يقول، إن الفرق بين « الجامدة البيرالية » ونظام التعليم الديني أو الشعوبى ، هو أن الجامدة البيرالية تخفي حقائقها بطريقة ناجحة . فكل المؤسسات تتجه إلى استخدام « الطريقة الطليعية » بدلاً من « الطريقة القوية » حتى في الكبيرة والأسرة والمستثنى العقلية والجيش . والعمل التربوي — بمعنى الجير السياسي — قادر على الحافظة بطريقة أخفى ولدأ طول على المعلومات التي يلقاها . والعمل التربوي قادر على إنتاج وإعادة إنتاج التكامل العقل والتكميل الأخلاقى للمجموعة أو الطبقة التي يخدمها ، بدون رجوع إلى قهر حارجي أو جبر يدق .

فالعمل التربوي هو بديل الجير البىلى . وهو لأنه غير مكشوف ، يكون فعالاً أكثر . وبهذه الطريقة يمكن أن نفرض على أبناء الطبقات المتواضعة « ثقافة لم تصنع من أجلكم » ! وبخصوص تكرار أو إعادة إنتاج الروتين التعليمي ، يذكر الكتاب كلمة للعالم الاجتماعى دور كام يقول فيها إن المدرس الشاب يتقمظ عمله في الليسيه على أساس ذكرياته وهو طالب ، وإن مدرس الذي لا يستطيع إلا

عنف الرمزي

يقول الكتاب إنه اعتمد على جهد جماعي من « مركز علم الاجتماع الأوروبي » للممهد العمل للدراسات العليا . ويبدأ بقسم يسمى « الكتاب الأول » مكتوب بطريقة متخلقة جداً على طريقة النصوص وشرح النصوص ٢ ومعظمها كلمات مكررة تدور حول كلمات مكررة ، لدرجة أنه انترع طريقة جديدة في الكتابة هي استخدام الحروف الأولى من بعض الكلمات المكررة لخوض تكرارها ٣ وهي : الفعل التربوي والسلطة التربوية والعمل التربوي والسلطة المدرسة ونظام التعليم والعمل المدرسي ٤ وعنوان هذا الكتاب الأول أو الكتاب الأول : « أنس نظرية في العنف الرمزي » ٥ واتضح أنه يقصد — بطريقة تعریف الماء بعد الجهد بالماء — مارکسي طبقة نظام التعليم

أن يكرر حركات مدرس الأمس الذى كان هو نفسه يكتب
حركات أستاذة . ففى هذه الحلقة المفرغة من الماذج الذى
تعيد إنتاج بعضها ، من أين يأتى الجديد ؟ ويفسر دور كام
إن المدرس مثل الكاهن يتمتع بسلطة معرف بها ، لأنه
لسان شخصية معنوية تخطى كيانه كفرد .

وأى المال الفقى واللغوى

يقول الكتاب فى القسم الثانى ، إن مجتمعات الطلبة
الجامعين مخترقة على أساس معايير من الأصل الاجتماعى
والجنس والماضى المدرسى اختصاراً غير متساوٍ ، وإن تحاول
هذه الحقيقة يعني تحاول النتائج المترتبة عليها . فهناك
مايسى « رأس المال الفقى » و« رأس المال
اللغوى » ، يعبر عن الرصيد الموارث من الأصل
الاجتماعى والجنس . يقول إن المحاصلين أو المحاصلات على
لوقى المتوسط من الدرجات فى اللغة ، هم عموماً : ٦٢٪
طلبة و ٤٦٪ طالبات . والتوزيع الاجتماعى هو : أبناء
الطبقات الشعبية ٥٤٪ طلبة و ٤٦٪ طالبات ، وأبناء
الطبقات المتوسطة ٥٧٪ طلبة و ٥٥٪ طالبات ، وأبناء
الطبقات العليا ٦٧٪ طلبة و ٥٣٪ طالبات .

ويذكر إحصائية أخرى عن العلاقة بين الكفاءة اللغوية
ودراسة اللاتيني واليونانى فى الثانوى . يقول إن من لم
يدرسوا لاتيني ولا يونانى ، حصل منهم على درجات فوق
المتوسط فى اللغة الفرنسية ٤٨٪ طلبة و ٤٦٪ طالبات .
أبناء الطبقات الشعبية ، و ٦٠٪ أبناء الطبقات المتوسطة ،
و ٦١٪ أبناء الطبقات العليا . أما الذين درسوا لاتيني
فقط ، فحصل منهم على درجات فوق المتوسط فى اللغة
الفرنسية ٥٢٪ أبناء الطبقات الشعبية و ٤٢٪ أبناء الطبقات
المتوسطة و ٤٨٪ أبناء الطبقات العليا . أما الذين درسوا
لاتيني ويونانى ، فكانت نسبة المتفوقين منهم ٥٥٪
أبناء الطبقات الشعبية و ٤٥٪ أبناء الطبقات المتوسطة و ٥٥٪
أبناء الطبقات العليا . لاحظ أن هذا يؤكد أن المزيد من
الدراسة أو المزيد من التأهيل الدراسي ، يرفع الأرصدة
اللغوية والثقافية للطبقات الشعبية المخرومة من رأس المال
اللغوى والثقافى . وعن تأثير الفلسفة فى اللغة ، يذكر
إحصائية أخرى تثبت أن طلبة الفلسفة متتفوقون على طلبة
الاجتماع فى الكفاءة اللغوية .

وتحصوص الجنس ، يؤكّد الكتاب على التفوق اللغوى
الذى للأدams على الإناث من مختلف الطبقات . ويناقش
إحصائية تقول إن عدد الطلبة الذين لم يدرسوا لاتيني
ولا يونانى أو درسوا لاتيني فقط أكثر نجاحاً من عدد
الطلاب فى اللغة الفرنسية ، بينما من حيث اللغة التي
درست اللاتيني واليونانى تفوقت الطالبات على الطلبة فى

ويحدث الكتاب عن طقوس الأحرام التي يفرضها المدرس ، كما لو كانت شيئاً غريباً ويركز بشكل خاص على «اللغة الأستاذية» التي يعتبرها أداة تعزيز أو سحر لا إدراك تواصل . ويقول إن النظام الفرنسي يعطي قيمة كبيرة للقدرة الأدبية وتحويل أي خبرة إلى كلام أدبي . ورغبة أنه يميز بين اللغة الجامعية وكافة اللغات الأخرى بما في ذلك لغة الطبقات العليا ، إلا أنه يقول إن لغات الكلام تقسم عموماً إلى طرفين ، هنا اللغة البرجوازية واللغة السوقية Vulgaire ، وإن اللغة البرجوازية هي رأس المال الغربي المدرسي الذي ينسو بالتعليم ويشكل وسيلة مترفة من وسائل النجاح نتيجة الأصل الاجتماعي . ويقول إن اللغة المدرسية هي المعيار اللغوي «الصحيح» المفروض اجتماعياً والذي يحدد رأس المال اللغوي الاجتماعي . ويدرك صفات اللغة البرجوازية وصفات ما يسميه اللغة الشعبية . فاللغة البرجوازية تسمى بالتجريد والشكلية والثانية والتجميل ، بينما اللغة الشعبية تسمى بالسرعة والانتقال المباشر من الجزء إلى الجزء . ويقول إن درجة الحكم المعملي في اللغة المدرسية منذ المرحلة الابتدائية ، تغير عن درجة الارتفاع في المرمي الاجتماعي ، بحيث يتراكم المرمي المدرسي مع المرمي الاجتماعي من خلال اللغة . ولهذا يتكلم عن السهرة اللغوية الأضطرارية أو المفعمة aisance forcée أبناء الطبقات الشعبية والوسطية ، والسهرة اللغوية aisance naturelle أبناء الطلبة أبناء الطبقات العلية . ويقول إن هنا يغير عن طريقين في اكتساب الحكم اللغوي : الاكتساب المدرسي البحث والإكتساب القائم على التألف غير المحسوس منذ الصغر . أو طريقة اللغة «المصححة» مدرسيًا ، واللغة «الأنيقة» . ويقول إن هذا النموذج اللغوي يوصف بأنه «الكلام مثل الكتاب» أو «الكلام المتعلم» Lettrée . ومع ذلك يصر الكتاب على أن تعلم هذه اللغة وهذه الثقافة هي خدمة للغة وثقافة الطبقات العليا ١

الثقافة والبلاغة

إن المسألة هنا تختلف عن مسألة المصحح والعامية في العربية . فاللغة الفصحى هي لغة قديمة تشبه الآية بالنسبة للغات الأوروبية ، بينما العامية لغة متعددة . إن طبقة التعليم لا تستعمل إذن في خدمة الثقافة الراقية ، وإن الشيء الأدق الذي يصور المخفين الذين لأن الثقافة الراقية لا تقابل الثقافة الشعبية ولكن تقابل الثقافة ومكملة . إنما الشيء الأدق الذي يصور المخفين الذين لأن الثقافة الراقية لا تقابل الثقافة الشعبية ولكن تقابل الثقافة

مصاريعها أمام أبناء الطبقات الشعبية ، ولكن يتحققها
الذهن بعد أن ننسى مانعلمناه ، فالثقافة الراقية ورأس المال
الثقافي هي ثمرة التعليم والدراسة ، والثقافة المخضعة أو
اللامقافة هي غرة الجهل أو التجهيل . كذلك فإن طبقة

الامتحانات

ينقل الكتاب بعد ذلك إلى موضوع الامتحانات .
ويبدأ بكلمة لكارل ماركس عن أن الامتحان ليس إلا
التعيم البيروقراطي للحقيقة والاعتراف الرسمي بانقال
المعرفة العادلة إلى معرفة مقدمة ! ويقول إن فرنسا تعطى
تفلاً كبيراً للامتحان في نظام التعليم ، وإنه يسيطر على التعليم
الجامعي ، وإنه يحفل في فرنسا مكاناً لا يتجهله في نظم التعليم
الأوروبية الأخرى . لكنه لا يشرح ظاهر ذلك ولا يدلي
ذلك ، ويتجاهل أن السائل في الامتحانات هو أهم
أسباب التدهور العام في مستوى التعليم . ويدرك من نتائج
الامتحانات أو المسابقات توزيع الأصول الاجتماعية للطلبة
في المعهد العالي المسمى إيكول نورمال سوربرير والمهد
العال القومي للادارة : فالطلبة أبناء الطبقات الشعيبة
٥٩٪ في المعهد الأول و٢٩٪ في المعهد الثاني — مع أن
هذه النسبة تصل إلى ٤٧٪ في كلية الآداب و١٧٪ في
كلية الحقوق . أما الطلبة أبناء الطبقات المتميزة ، فيبلغون
٦٦٪ في الإيكول نورمال نورمال و٧٢٪ في معهد الادارة ،
وأبناء الأستانة ٤١٪ من طلبة المعهد الأول و٩٪ من
طلبة المعهد الثاني .

ويشيّه هيلات التدريس بالكتهنة ، ويقول إن نظام التعليم
في فرنسا متاثر بنظام البرجوازية الذين كانوا يسيطرون على
التعليم في فرنسا وغيرها من البلاد الكاثوليكية . ويفسر
 بذلك الفرق بين فرنسا والبلاد الأوروبية البروتستانتية ،
 حيث كان البرجوازيات يتمسكون بالأسلوب لا للمعارف ،
 وبالآداب لا بالعلوم التجريبية . وهذا طبعوا المثقفين
 الفرنسيين بطبع الروح الأدبية ، وجعلوا الأكمة الفرنسية أمة
 تكتب جيداً وتحصد ببراعة ، ولكنها مخضعة في معرفة
 الأشياء .

ويقول إن نظام التعليم الفرنسي بعد النظم الفرمي في
الدرجات والمؤسسات وإن هذه العبادة تحمل النظام الفرمي
المدرسي تكراراً للنظام المرمي الاجتماعي . فالتعليم ينفي
الانتخاب المرمي الاجتماعي تحت مظاهر فنية ، ويفسر
 المرسمات الاجتماعية بالمرميات المدرسية . ويقول إن معظم

المخففة أو اللامقافة . وإذا كانت الثقافة هي مابيقى في
المتعلمة المفقحة . لكن الطبقة البرجوازية في التعليم تحدث
أولاً بالسبس البرجوازي المباشر أو غير المباشر ، وتحدد
نانياً بالتجهيل وخفض وسائل العلم والتثوير وحرية
التفكير . وتحدد ثالثاً بالتساهل في الرابع والامتحانات
وهيئات التدريس وفتح الأبواب على مصاريعها أمام
الزحف الدهلي . فالمعلم غير طبقي ، والثقافة المقلالية غير
طبقي . العلم والثقافة والمعرفة هي ظواهر إنسانية عامة ،
 ولهذا لا تقتصرها إلا على الطبقات الثورية أو المستبرة والأفراد
الثوريون أو المستثرون . ويجيب أن نميز بين ثلاث مشاكل
مختلط في الكتاب اختلاطاً كبيراً ، هي :

١ - مشكلة العدالة والمساواة والديمقراطية في التعليم .
وهذا يعني ضمان تكافؤ الفرص أمام أفراد لا أمام
طبقات . فقد رأينا في العدد الماضي أن نسبة أبناء العمال
هي أقل نسبة للمتحقدين بالجامعات في البلاد الشيعية —
وان كان هذا الواقع يسلط زجاجة وسائل التأهيل
والتعريف التعليمي والفكalian أمثل الطبقات الشعيبة .

٢ - مشكلة طبقة التعليم والثقافة . وهذا يحدث من
 خلال المذهبية الطبقية المباشرة أو غير المباشرة التي
 تعرف بالتعليم والثقافة عن الاتجاه العقلاني التحريري
 الإنساني خدمة مصالح الطبقات الاستبدالية .

٣ - مشكلة التدهور وهبوط مستوى التعليم ومستوى
الثقافة . وهذه أصبحت ظاهرة تنتشر في العالم كله
خصوصاً منذ الخمسينيات ، بسبب انتشار الاستعمار
الأمريكي وعاداته ووسائله التجهيلية واللامقافية ،
 و بسبب زيادة الزحف الدهلي والمسكري في بلاد العالم
 وسيطرة الداهليين والمسكريين على السلطة ، وبالتالي
 انتشار أساليب التجهيل واللاعقل واللامقافة واللامقافة
 في الرابع التعليمية وفي الامتحانات تحت شعارات
 الديمقراطية وتوسيع فرص التعليم . وهذه مشكلة
 أخرى ، لأنتحل بفتح أبواب التعليم الثانوي والعلمي على

وتقليدي ومعاد للغير ربما أكثر من الكنيسة نفسها . ويقول إن نظام التعليم بذلك يحكم وظيفه سلطة التدابير وتشكل العناصر الجديدة التي تواصل وظيفته ، مما يهمه لوضع يفرض فيه معايير تكرار للesse . يقصد أن المدرسون هم الذين يصيرون المدرسون الذين يملؤن عليهم ، وأئمهم بالغالى يصيرونهم على صورتهم ! ولا يلاحظ أن هذه أيضا مشكلة مطلقة ! لكنه يكتفي بأن يكرر للمرة المائة كلمة دوركما عن أن التعليم المدرسي أكثر مخالفة من الكنيسة . ويقول إن التعليم عاشر على ياقون ويكون الفلاحة التي هي في الحقيقة امياز واحتكار للطبقات السالدة ، وإنه يفعل ذلك فقط بداعي المخالفة الضرورية أو المخالفة على أن يكتفى هو نفسه دون تهير ، ومن هنا فإن هذه المخالفة الضرورية هي أفضل حل لمحاجة الجاهوية والسياسية في الجميع . ومعنى ذلك كما يقول أن نظام التعليم من خلال الدفاع عن مصالحه وعن استقلاله الناقص ، يساهم بشكل مباشر وبشكل غير مباشر « المخالفة على النظام الاجتماعي » ! ولها يحمل عنوان هذا القسم من الكتاب « المخالفة على النظام » ويقول إن من سمات الفكر المحافظ تبرير الدفاع عن « النظام القائم » بفكرة « طبيعة الأشياء » ، أي يدعى أن ذلك دفاع عن طبائع الأشياء ! ويقول إن الانقلاب كامل في نظام التعليم بين وظيفة التقنين ووظيفة المخالفة على التقافة ووظيفة المخالفة على النظام الاجتماعي ، وإنه بهذه الطريقة « يعيد إنتاج النظام الاجتماعي » . فالأساتذة الفرسانون يقسمون العلبة شعوريا أو لاشعوريا بناء على مزوج للطالب « الجيد » الذي يشبه ما كانوا عليه هم في الماضي ، والذي يبشر بأن يكون منهم في المستقبل . ووصف المخالفة المدرسية بأدلة « علاقة اعتماد في الاستقلال » *« Indépendance par dépendance par l'indépendance »* ، وأن هذه العلاقة توحد بين نظام التعليم وبين المصالح المادية والرمزية للطبقات السالدة .

ويقول إنه في تحويل إيجابيات استصلاح الرأي عن نظام التعليم والتقافة ومنها تعليم الاتقني والتكتون المهني ودور الأسرة في التربية وما إلى ذلك من مسائل التقافة والأنسانيات ، أثبتت هذا التحليل التحالف واتفاق وجهات النظر بين المعلمين أو الأساتذة وبين القطاعات المحكمة في الأنجاج وهي جهاز الدولة من الطبقات السالدة . ويقول إن نظام

الذين يستعملون من مختلف مراحل التعليم نتيجة العجز عن الاستمرار ، يختلفون بدون امتحانات وقبل أن يختروا ، وإن هذه عملية انتخاب اجتماعي . ومن باب أولى ، فالذكورون يختلفون نتيجة الرسوب في الامتحانات . والأغلبية العظمى (ولابنها أرقاما) من يختلفون عن التعليم الثانوى أو أثناء التعليم الثانوى ، هم من أبناء الطبقات الشعيبة .

ويناقش التعليم العالى للعلوم ، فيقول إنه من حيث الظاهر لا يعتمد اعتمادا مباشرة على رأس المال الفقلى الموروث . لكن أولا ، فالرصيد اللغوى والثقافى مهم جدا في التعليم الثانوى الذى يدونه ليصل الطالب إلى التعليم العالى للعلوم . وثانيا ، أن الحكم المنطقى والرمزى والعمليات اللعنة المقررة يعتمد أساسا على الحكم فى اللغة المكتسبة من الوسط العائلى . ويدرك إحصائية عن التعليم الثانوى ، هي أن أبناء العمال يشكلون ٣٢٪ من طلبة السادس فى الليسية ، مقابل ١٤٪ لأبناء الكوادر العليا وأصحاب المهن الحرة .

ويناقش قيمة الشهادات ، فيقول إنها تخضع لقانون العرض والطلب في السوق وتتحدد قيمتها برتبة ثرتها . فهى بذلك تشتهر في الأمية ، تكون الشهادة الابتدائية ذات قيمة حاتمة في التاسيس المهني . فعلى سبيل المثال في البرازيل ٥٧٪ من الأفراد ليس لديهم أي شهادات تعلم عام ، بينما ٩٨٪ ليس لديهم شهادات تعلم فنى . وهذا فالشهادات الصغيرة تدخل عندهم قيمة كبيرة . ومن ناحية أخرى ، فلأنه كانت تتألىها متخلقة عن التعليم ، يبحث بغير هذا الوضع إلا بالتطور الاقتصادي والصناعي والتطور الاجتماعي الذي يسمح للنساء بالعمل في مهن الرجال . ومن هنا يرى أن زيادة معدل التحاق الإناث بالتعليم الثانوى والجامعي في فرنسا ، هو دليل على اتجاه ترشيد وديمقراطية في نظام التعليم . وبخاتر بأن فرص الاتساع بالجامعة في فرنسا أصبحت اليوم متساوية تقريبا بين الذكور والإناث . ولكن باللاحظ رغم ذلك أن الإناث - خصوصا من الطبقات المضطهدة - محكومات أكثر من الذكور بنوع معين من الكلمات ، وخصوصا الآداب .

ويرجع مرة أخرى ، لبروكاد أن التعليم الضروري محافظ

الطلبة أبناء طبقات شعبية ، و٢٧٪ أبناء طبقات متوسطة ، و٦٧٪ أبناء طبقات عليا .

ويناقش بعض تقييمات الطلبة من زاوية أنها تكرار للتقييمات الاجتماعية السابقة ١ من ذلك مثلاً «نايغ» «جاد» ، أو «متاز» و«سوق» ، أو «قوى في الموضوع» و«قوى في الفرنسية» ١ ويقول إن أساتذة التعليم العالى أبناء البرجوازية الصغيرة أو أبناء البرجوازية المتوسطة والكبيرة ، يتصرون بطريقة تحافظ على «القيم الأرستقراطية» المفروضة على التعليم الفرنسي بحكم تقليده وبحكم علاقاته بالطبقات المميزة . ويبدو أنه يخلط هنا أيضاً بين الأرستقراطية الفكريّة والأرستقراطية الاجتماعية ، حيث أن يتكلّم بعد ذلك عما يسميه «الوراثة البرجوازية والأيديولوجية الأرستقراطية للمولود» — «إيديولوجية الموارب» ١

ويناقش العلاقة بين فرنس التعليم والخصوصية التناصية ، فيقول إنه في العلاقات الحصبة تناصياً كالأجراء الزراعيين والمزارعين والعمال ، فإن فرنسة الدخول في السنة السادسة المدرسيّة تتخفّض بزيادة النسخ عن ابن واحد ، بينما في الفئات الأقلّ خصوصية مثل الحرفيين والتجار والموظفين فإن هذا الانخفاض يحدث بعد الain الرابع . ويقول إنه من حيث الانتحاك والتخلّف ومن حيث التكوين الاجتماعي للطلبة ، فإن النظام الفرعي المدرسي — نظام الابتدائى والثانوى والتعليم العالى بمستوياته — بعد تكرار النظام الفرمي الاجتتاعى ١ فرنس المال الثقافى موزع بطريقة غير متساوية اجتماعياً . ونظام التعليم يشارك في هذا التوزيع غير المتساوى من خلال الحيد والسلبية . وفي رأيه أن هذه السلبية إزاء عدم المساواة في توزيع رأس المال الثقافى ، هي أكبر خدمة للنظام الاجتماعي ، وإنها أكبر من وظيفة المذهبية السياسية أو الدينية في التعليم ١ وواضح أنه لم يتّبه إلى أن المذهبية السياسية أو الدينية في التعليم تعنى التجهيل واللاغل وزيادة عدم المساواة في توزيع رأس المال الثقافى ، بل وتبيّد رأس المال الثقافى نفسه .

وباسم المساواة في تكافؤ الفرص الطبقية لا الفردية ، يناقش كلمة لباحث اسمه فيرمون جوشى . يقول فيرمون جوشى إن شعوراً بالذنب يمنع من قراءة الإحصائيات عن الأصول

التعليم وظيفة مزدوجة أو منافقة هي الحافظة على النظام التقى والحافظة على النظام الاجتماعي ١ ونظام التعليم يمارس وظيفته الاجتماعية والتي تمثل في تكرار سوء توزيع رأس المال المال الثقافى الموروث ، بطريقة منافقة تمثل في وظيفته الأيديولوجية وهي إخفاء هذه الوظيفة الاجتماعية والإدعاء بالاستقلال النقائى المطلق . وبهذه الطريقة يختفي دوره في تكرار سوء توزيع رأس المال الثقافى بين الطبقات من خلال حياده واستقلاله المطلق . نظام التعليم محابٍ ومسقط ذاتياً فيربط وظيفة التقى بوظيفة الحافظة على تركيبة العلاقات الطبقية . وهو يشبه هيئات المعلمين بهيئات المستولين عن نظام الدولة ، ويطبق عليهم قول فردريك إنجلز عن مسؤول الدولة : «هذه الطائفة التي تبدو أنها تقوم خارج أو بالأحرى فوق المجتمع ، تعطي الدولة ظهره الاستقلال إزاء المجتمع» . وهذا في الحقيقة خلط غريب ، لأن وظيفة التعليم والتقييف مختلف عن وظيفة الحكم والقهر الطبقي . والحافظة على رأس المال إن وجد ، ليست من نوع الحافظة على الظلم أو الحافظة على الاستقلال . والامتيازات الثقافية امتيازات مرغوب فيها ، طلما أنها امتيازات ثقافية حقيقة . ولست من نوع الامتيازات الثقافية الكسبية واللامهورية . والذي يؤخذ على نظام التعليم هو التقصير أو الفشل في نشر المعرفة والثقافة بين التلاميذ والطلبة ، وخدمة الاتجاهات التجميلية واللاعقلية ، وطمس فروق الذكاء والثقافة تحت اسم المساواة والديمقراطية . لكن الكتاب يأخذ على نظام التعليم أنه يمارس ذاتياً الحافظة على نظام عدم تكافؤ الفرص بين الطبقات ١

ويذكر إحصائية عن الأصول الاجتماعية للمدرسين أقل من ٤٥ سنة عام ١٩٦٤ ، تقول إن مدرسي الابتدائى كانوا ٣٦٪ من طبقات شعبية ٤٢٪ من البرجوازية الصغيرة و١١٪ من البرجوازية المتوسطة والكبيرة . أما مدرسون الثانوى والتعليم العالى ، فتوزعهم معاً كالتالي : ١٦٪ من طبقات شعبية ، ٣٥٪ من البرجوازية الصغيرة ، ٣٤٪ من البرجوازية المتوسطة والكبيرة . وبخصوص أساتذة التعليم العالى بالذات ، يقول إنه لا توجد إحصائية منفصلة عنهم ، ويقدم بدلاً من ذلك إحصائية عن الأصول الاجتماعية لطلبة المعهد العالى الأيكول نورمال (ويبدو أن خريجيهم يعملون في التدريس في الجامعة) ، هي : ٦٪ من

ويهم الكتاب فصولة ملحق عن تطور تركيبة فرص الالتحاق بالتعليم العالى . يقول إنه لا يمكن تقديم صورة واسعة عن هذا التطور لأن مركز الاحصاء الذى يعتمد عليه لم يكن ينشر إحصائيات عن هذا الموضوع . وعلى كل حال ، فى الفترة من ١٩٦٢ إلى ١٩٦٦ ، ارتفعت فرص الالتحاق بالتعليم العالى لكل الفئات الاجتماعية . وهذا لا يحجب مؤلف الكتاب اللذين يطلبان المساواة العامة بين فرص كل الفئات الاجتماعية ^١ وفي رأيهما أن زيادة فرص الالتحاق بالجامعة أيام ابن العامل مثلاً من ١٥ إلى ٣٩ فرصة في الفترة المذكورة ، لا يكفى لتغيير الصورة وجعل التفاوت بالتعليم العالى محلاً وليس غير معقول . وبذكر جدولوا إحصائياً كبيراً عن تطور توزيع فرص الالتحاق بالجامعة وكلياتها بالنسبة لأنباء الأصول الاجتماعية المختلفة وبالنسبة للذكور والإناث . ويقول إنه زاد اتجاه الطلبة أنباء الأصول الاجتماعية المفرومة نحو كلية الآداب والعلوم ، وزاد اتجاه الطلبة أنباء الأصول الاجتماعية الممزوجة نحو كلية الحقوق والطب . ويسمى هذا باسم « الشخص الاجتماعي للكليات » ، ويقول إنه تعمق في الفترة المذكورة . ويقول إن ٨٤٪ من أنباء الاجراء الزراعيون و ٧٥٪ من أنباء المزارعون و ٨٢٪ من أنباء العمال التقعوا بكلية الآداب أو الطوب . أما عن الجنود المذكور ، فأقام مارود فيه هو أنه في الفترة من ١٩٦١ - ١٩٦٢ حتى ١٩٦٥ ، زادت فرص الالتحاق بالكليات الخامس للجامعة (العلوم والأداب والحقوق والطب والصيدلة) كما يلى بالنسبة لختلف الأصول الاجتماعية : الأجراء الزراعيين زادت الفرص من ٨٪ إلى ١٣٪ إلى ٣٤٪ ، والمستخدمون من ٩٪ إلى ١٦٪ ، والمدربون في الصناعة وفي التجارة من ٩٪ إلى ٢٣٪ ، والصناعيون منهم من ٤٪ إلى ٥٤٪ ، والكوادر المتوسطة من ٤٪ إلى ٣٥٪ ، وأصحاب المهن الحرة والكوادر العليا من ٣٪ إلى ٥٪ . ولم يذكر هنا أيضاً إحصائيات بسيطة مباشرة عن التوزيع النسبي لأنباء الأصول الاجتماعية المختلفة في الجامعة أو في التعليم العالى في فرنسا ، كتلك الإحصائيات المفيدة التي أوردها في الكتاب السابق عن بلاد الديمقراطيات الشعية .

الاجتماعية لطلبة الكليات ! وهذا خطأ طيباً ، لأن من الفضولي دراسة الواقع الاحصائي من الآتجاه الصحيح . وعلى كل حال ، يقول جوشى إنه لا يرى أن المقفرة المقافية للتعليم تكون بتطور أنواع من التعليم التأهيل لأنباء الأوساط المتواضعة أو المخفضة الثقافة ، ولكن يمكن أن يتتحقق ابن العامل بمدرسة أو بمهدى فنى ويصبح بعد تخرجه فنياً أو مهندساً ، وأن يتجه ابن الطبيب مثلاً إلى التعليم الكلاسيكي والكليات ^٢ ! ويرد الكتاب بأن هذا يعني المحافظة على « النظام الاجتماعى ». وسيمه sociodidéee بعض اهتمام اجتماعى أو تبرير اجتماعى ، على وزن hedidéee نظرية العدالة الاجتماعية ^٣ ، والحقيقة أنه لا يمكن حفظ عدم المساواة في توزيع رأس المال القىال ، إلا بخوض الفروق بين الطبقات . وهذه ليست وظيفة نظام التعليم . ولكن يدخل في وظيفته تقديم المساعدات التعليمية والتلقينية التأهيلية والتعرفيية لأنباء الطبقات المموزة ثقافياً . ومن ناحية أخرى ، فمن الخطأ إنكار المواهب والذكاء الوراثي . فالكتاب يقول إن وراثة الثقافة هي قطعه رثاء مكتسبة من الأسرة ، وإن المهرومين من الوراثة الثقافية عمروهون فقط لأنهم تربوا في ظروف مهدومة الثقافة أو منخفضة الثقافة . ولكن هذا غير صحيح . فالجهاز المقصى نفسه له دور في الاتكاسب وعدم الاتكاسب من داخل أو من خارج الأسرة ، والجهاز المقصى يتأثر وراثياً بتكرار الأجيال المنشقة أو الأجيال الأمية والجائحة . فالتفكير ليس وظيفة روحانية تحيط من السماء ، ولكنه وظيفة مناطق معينة من المخاء الدماغي . وإذا كان علم تحسين النسل عند الحيوان يقدم حلائق كثيرة عن تحسين وترقية مختلف الوظائف عند الحيوانات ، فإن هذا يوضح لنا الميكانيزمات الوراثية لارتفاع أو تدهور الوظيفة المقصورة للذكر عند الإنسان . وبذل نشر التعليم الحقيقي والثقافة الحقيقة خلال عدد كاف من الأجيال ، فإنه لا يمكن خفض عدم المساواة في توزيع رأس المال القىال بين الطبقات ، وبالتالي لا يمكن خفض مشكلة عدم المساواة في توزيع الأصول الاجتماعية للطلبة في التعليم . هذه ليست حلقة مفرغة ، لأن الأساس فيها هو تعلم وتنقيف الآباء وتأهيل الآباء تعليمياً وثقافياً من خارج نظام التعليم أيضاً . وإنما هي وظيفة مؤسسات الثقافة والإعلام ^٤ !

فؤاد زكريا :

خطاب إلى العقل العربي

رفعت سلام

الكنيسة ، و «أيديولوجية» السلح ، وال الحرب النووية وصراع «الأيديولوجيات» ، والعقل البشري والمقلل «الاكتروني» ، والإنسان في فكر سارتر ، والتجربة الموسيقية بين الحضارات .

ورغم أن فصول الكتاب قد تم توليفها مما كتبه فؤاد زكريا بليلة العرق على مدى أحد عشر عاما ، إلا أن فصول الكتاب قد تجاوزت — بدرجة كبيرة — ما ينشأ عن هذه الموضوعية ، في العادة ، من بعثرة وتشتت ، استنادا على وحدة قضيته : الدفاع عن العقل العرف ، ووحدة منهجه : إعادة النظر في المفاهيم السائدة ، والكشف عن تناقضاتها الداخلية ، وزيفها الخفي ، وبناء مفهوم جديد «عقلاني». هكذا — على سبيل المثال — يعيد النظر في مفاهيم الأصالة والمعاصرة والإيمان والعلم والأدكار المستوردة والإرهاب ، لإثبات حقيقة الإنسان ، وفاعليته ، وحريرته ، وقورتها على تشكيل حياته وتغيير مجرى حياة تتغنى فيها الجهمة والقهوة والظلم والغيبة . وهكذا — على سبيل المثال ، أيضا — فإن «قدرا كبيرا من الطاقات الذهنية لمفكري الأمة العربية الحرسين على مستقبلها يضع هباء في أمور كان ينفي أن تكون قد تجاوزناها منذ أمد بعيد. فكم من كتابات متزمرة أصبحت شخصية اليوم

تتمكن القبضة الأساسية لأحدث ما صدر للكتور فؤاد زكريا — «خطاب إلى العقل العربي» — في أنه مواصلة دوبة وصلة لجهد صاحبه في إعادة الاعتبار للعقل ، وتأكيداته كطاقة تساءل لا تسلّم ، وأداة بحث لا استسلام ، وفعالية اكتشاف لا استئامة . أى أنه — العقل — في جميع الأحوال ، طاقة إنسانية خلاقة ومبدعة وقدرة .

والكتاب يقدم دفاعه عن العقل والإنسان العربي ، من خلال ثلاثة فصول يتناول الفصل الأول الواقع الفلاحتي العربية : كيف تفكّر في أزمة الثقافة ؟ ، وهو الأساس والمعاصرة ، وتفاقتنا المعاصرة بين التغرب والتغريب ، وثقافة بلا أمن ! ، ومحنة الثقافة عند الشباب العربي ، والتجربة الثقافية في الكويت .

أما الفصل الثاني ، فيتناول الفكر والمارسة في الوطن العرف : الإيمان والعلم ، ومرض عرق اسمه الطاعة ، وقضية «الأدكار المستوردة» ، وأسطورتين عن الحاكم والأعون ، ومفهوم الإرهاب من زاوية عربية ، وإحدى الحالات الغربية لفهم العقل العربي .

ويقدم الفصل الثالث — والأخير أضواء على العالم المعاصر : أمريكا كعقل تجارب العالم ، ولعبة السنة

مفرد إثبات أن العقل ضروري للأمة العربية ، ولله ولد — مثلاً — هل أولئك الذين لا يكفرون عن الحط من شأن العقل والشكك في قيمة العلم » .

ونتفق مع الدكتور محمد الربيحي — في تقدية الكتاب — في أن « فؤاد زكريا في هذا الكتاب ... وهو عينة من كتاباته ... يختار بكل وعي أشكال الثقافة التي يدعو إليها ... فهو ضد (ثقافة الجريمة والجنس) ، والثقافة المشوهة للقيم الإنسانية) ، ضد ثقافة (البهجة والخاتمة المسروحة) ، لكنه مع الثقافة الراقية والعلمية مهما كان مصدرها ، فهو يختار بوضوح لا يعرفليس أى نوع من الثقافة يدعوه إليه » .

إنه — مرة ثانية — جهد عقل نبدي ، دفاعاً عن العقل العربي ، في ظل أوضاع وأذكار سائنة تفرض إهانة ومحاربتها . فهو بذلك — بدل ذلك — يمثل نسبة الفرد على المبنى والسوق والغبي السائد .

فتنة

« الحريم السياسي » ... من نوع من التداوُل أصدرت السلطات المغربية قراراً يمنع كتاب « الحريم السياسي » لفاطمة المربيبي ، بعد بضعة شهور من صدور الكتاب وتوزيعه ، على نحو ما جرى في القاهرة مع كتاب « سوسن ولوجيا الفكر الإسلامي » للدكتور محمود اسماعيل .

ويتعلق الشاعر محمد الأشعري — في الملحق الثقافي لجريدة الأخحاد الاشتراكي المغربية — أن في الأمر ما يدفع للسخرية من عين الرقيب ، ذلك أن هذه العين التي لا تأبه إلا قليلاً غافت شهوراً عديدة حتى نفذت الدفعة الأولى من الكتاب ، ولم توقظها من هذه الفجوة الخميضة سوى وشایة وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية . وفي بلادنا ، تشكل « الوشاية » جزءاً من سطرة المحسار . قبل هذه المحدثة ، أدت وشایة جمعية آباء تلاميذة مدرسة ثانوية إلى منع « موسم المهرجة إلى الشمال » بعد طبعه الثامنة وتناوله في السوق وفي الشاهق الدراسية سترات طوبيلة . وتعقبت وشایة أخرى « الخير الحال » بعد طبعته الثانية ، وبعد نفاد حوالى عشرين ألف نسخة منه .

ولكن هذا الدفاع الجيد عن العقل والإنسان لا يتلو من بعض الأحكام المطلقة المتأثرة ، والتي تتعارض — أحياناً — مع النهج السائد بالكتاب . فالفهم الغالب للمثقف — في الكتاب — يتعارض وحملة المؤلف ضد تزيف الروعي . فالمثقف — لنذهب — كان في معظم المصور خارجاً عن إطار القيم الشائعة ، نظلماً منه إلى عالم أفضل ، و « من طبيعة المثقف أن يكون متطلعاً إلى الأمام ، وأن يستخلص فكرة وفه في سبيل تحقيق صورة مستقبلية للمجتمع الانساني » . وهو تصور يتعامل مع المثقفين ككتلة واحدة ، مستوية بلا تناقضات ، بما يلغي الوجود التارعي للمثقفين المدافعين عن « القيم الشائعة » وترسيخها واستمرارها . بل أن هنا التصور يمول « تقديمية » أو « ثورية » للمثقف إلى « طيبة » ، بما يوحي بملاعِن مثل يكتب المفهوم . وإذا كان هذا التصور هو الغالب — في الكتاب — لمفهوم « المثقف » ، إلا أن ثمة إشارات إلى « ترك مقاليد الثقافة لعقل متخللة » ، مما يتعارض مع النظرة السابقة .

ومن ناحية أخرى ، تتحدى صيغة « الآيات والإبداع » ، التي يفترضها الدكتور فؤاد زكريا ، بدليلاً عن « الأصلية والمعاصرة » ، منحي تقنياً ، يحصل — أكثر — ب مجال الابتكار ، ويتعذر — أكثر — عن مجال الفكر ، بلا شمولية ، فضلاً عن أن الصيغة نفسها لا تمتل إضافة خاصة ، إذ هي مجرد بحث أدوني في كتابه الشهير « الثابت والمحول : بحث في أسس الآيات والإبداع عند العرب » ، والذي صدرت طبعته الأولى في أوائل السبعينيات .

أما ما يثير الاستغراب — حقيقة — فهو الحكم المطلق الذي يصدره بشأن « الأجيال الجديدة » : « الرأي الذي أورد أن أدافع عنه هو أن ثقافة الأجيال الجديدة في الوطن العربي يشوبها الاضطراب والخلط وبضم الألق » . وهو عودة إلى منطق التعامل مع « الكتلة الواحدة » المتساوية ، والأحكام العامة النهائية . ولكن هذا الحكم المطلق يجد

التريض) . وهو انقسام جذري ، يجسده عدم وجود لغة مشتركة بين الطرفين (فالمرتضى يتحدثون العربية والآخرون يتحدثون الإنجليزية) ، وافتقار آية علاقة مشتركة بينهما سوى في مستواها الأدنى الوظيفي . وفيما يبدو عالم الطرف الأول (المأزومين) عالمًا إنسانيا بحرارته وسعيه الدائب للتواصل الدافع ، وعلاقاته الداخلية المفعمة بالحيرة ، يبدو العالم الآخر صلدا ، متوجهًا ، محشداً بالأوامر والتواهي والصرامة الميكانيكية الفظة . وهو عالم غبيف ، غامض ، لا يستجيب لمحاولات إقامة جسر — بأى معنى إنسانى — للتواصل معه . أما إذا انتقلت المحاولة من الكلام — الذى لا يأبه به أحد — إلى الفعل الذى يكسر الحدود المفروضة ، فلا يكون رد الفعل بأقل من البر ، ليقى الإحساس « بتنفيذ الحكم الصهى فى باطن القبو الإجاري » .

والقوانين السالدة فى هذا العالم تبدو كقوانين قدرية لا مجال لاحتراقها (بلعن أبوكم .. كل شيء من نوع .. من نوع .. حتى الضحك والغناء .. احنا ما طلبنا نقص ولا نشرب .. كفاية قلتشونا) ، والمحاولة تعتبر جنونا يستفرن القوى لوأدتها قبل استفحالها . ويأخذ الترد أشكالاً متفاوتة ، تبدأ من الرغبات المكتوبة ، إلى المشاغبة ، إلى اختراق القوانين . ولكنه — في جميع الحالات — يأخذ الطابع الفردى ، الماهمش ، طابع الأیاس من التغير والشعور الكامن بالعجز عن المواجهة ، الذى تبدو نتائجه — في ظل تلك الظروف — معروفة سلفاً .

عالم مغلق بالألم والذى ومرارات الغربية والبكاء الداخلى والرغبات المقوسة ، والبحث الدائب عن السيان والسلوى ، سدى . عالم من الأشياء المصفرة والمرకبات العابرة والكلمات القليلة اليومية واللغة البسيطة المتقطعة ، التى تكشف — فيما وراء السطح — عن التكوين الداخلى للعلم ، وصراعاته الدموية .

إليها زهور تبحث عن آنية ، فلا تجد غير آنية البول البلاستيكية الشائهة .

وهو العمل الخامس للمؤلف ، بعد رواية واحدة : « الوسية » ، وتلذث مجموعات قصصية : « موت على الماء » و « أسفار السرى » و « بوح السنابل » .

.. وكل هذه الأمثلة ، وأخرى معروفة لدى القراء ، تجعلنا نتساءل عما إذا لم تكون الرقاقة قد أصبحت منتعة بالمطلق ، دون ضوابط ولا حنود ، قبل النشر وبعده وأنباء البيع ، وبعد الصدور بسنوات .

إن كتاب الأستاذة فاطمة المرئى لم ينزل للسوق مهرباً تحت المعاطف . وأن تسخن السلطة يوزعه وتداوله مدة معينة ، فمعنى ذلك أن الكتاب اكتسب حق التداول ، ولاحق لأحد أن يلغى هذا الحق حسب مزاجه متى شاء ، والا صار من حق السلطة أن تعتبر ما اشتريناه حاللاً مباحاً واحفظناه به في مكتباتنا « حيازة الممنوع » يعاقب عليها القانون ! غير أن أحظر ما في هذه الممارسة هو عشوائية القرار التي تضرب في العمق حرية التعبير والنشر . فللمخ هو مجرد قرار إداري متروك أن أيدي السلطة ولرادتها العيماء .

ولقد حان الوقت للوقوف ضد هذه السلطة المطلقة فى النبع والإبادة . ففى البلد توأمين وعاصم تستطيع معاملة هذه الأمور حتى لا تبقى « قراءة الرقب » سلطة فوق القانون ، وحتى يستطيع « الممنوع » الدفاع عن نفسه والإفلات من سلطة التأويلات العيماء .

قصص قصيرة الزهور .. تبحث عن آنية

لا تتحصر حنود علم هذه المجموعة — أحدث ماصدر للقصاص السعودى عبد العزيز مشرى — داخل أسوار المستشفى ، برغم سيطرة المستشفى — كمكان وفردات وحركة مكان — على عالم المجموعة ، بل تصبح المستشفى — رغم أسوارها — تكفيلاً للعالم الشاسع خارج الأسوار والجدران ، بمفرداته وحركته ومناخه وعلاقاته الإنسانية ، وبالذات فى لحظات الأزمات التى تصل — في حدتها — إلى تهديد الكيان الإنساني نفسه . وتصبح الأسوار والجدران الخارجية للمستشفى هي الأسوار والجدران الخفية بالإنسان وعلاقاته ، لفصل الداخلى عن الخارج ، وتنقل بوطأتها على الإنسان تقل جدران الزنزانة .

وفي لحظة الأزمة (المرض) ، يتكتشف العالم فى انقسامه الحاد ، الذى يبدو طبيعياً ، بين المأزومين (المرضى) وبين من يفترض أن حل الأزمة بأيديهم (هيئة

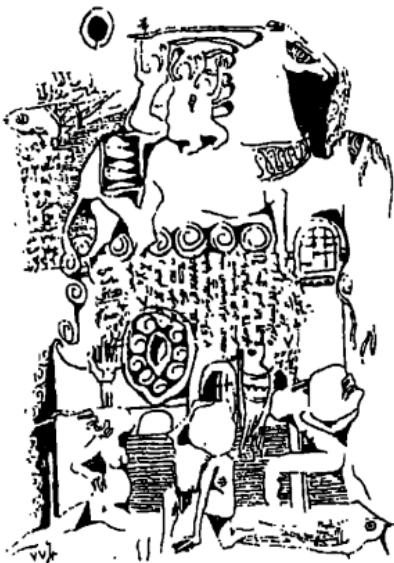
قصول : الاسماء «اللامعة» .. وأزمة النقد الأدبي

خصصت مجلة «قصول» عندها المزوج الآخر للدراسة الشعر العربي الحديث ، من خلال تناول بعض التقراء (شرق وصلاح عبد الصبور والفيهري وأدينس وغيفي مطر ودرويش وحجازي) ، وبعض الطواهر العربية (الضوض ، والبنية الدرامية ، ومصورة المرأة ، ولغة الصد ..).

ويضم العدد دارسين من أهم الدراسات النقدية التي نشرت في الفترة الأخيرة : ظاهرة المعموظ في الشعر العربي خالد سليمان ، والراحة شاكر عبد الحميد في ديوان «أنت واحدنا ..» لطيفي مطر . مثل الدراسة الأولى افتخاراً مثابناً وتفصيلاً لأحدى القضايا الرئيسية الشائكة في الشعر العربي الحديث ، من خلال تحليل أمساط المعموظ ، سواء فيما يحصل بخصوص الرمز ، أو المفهوم اللقطي ، أو تعمدية المراجع . وهي القضية التي عبر عنها كثير من إلقاء والباحثين ، أو تماسو معها غالباً عابراً .

أما الدراسة الثانية ، فهي — في جوهرها — درس في مسؤولية الكتابة ، والاحتضان . بكل معنى الكلمة — لموضوع الدراسة ، بما الكتابة فعل جاد وابداعي ، وليست عملاً عابراً استلائياً ، وبالناتز بالنسبة لعمل ليست السهولة من شأنه ، كدبون مطر الأخير .

ومن بعد ، يتسم العدد بالقدان الفوازن : حيث ترکز الغائية العظمى من المواد على شراء وظاهر الجيلين الأول والثانى من تجربة الشعر «الحر» أو «التفعل» ، دون أن يتحقق التجربة الشعرية السابقة عليها غير دراستين في قصودتين لشاعر واحد : أحد شرق ، ودون أن يتحقق التجربة الشعرية الثالثة سوى دراسة في شعر المائينيات الفلسطينيين ، وقراءة في شعر حسن طبل ، في مقابل حوال عشرة أعمال عن ثمارب الجيلين الشهرين . تبقى — إذن — التجارب الفاصلة بين شوق وصلاح عبد الصبور غير ممثلة في العدد . كما تبقى تجربة شعراء السبعينيات غالبة عن سياق العدد ، وخاصة أن قراءة دوار المراط قد اقتصرت على تجربة حسن طبل كشاهر مجرد . فالعدد —



دققاً ، إلا أنه — رغم ذلك يتساءل في تقريرية : لماذا كانت هذه المرحلة فقيرة ومجده إلى هذا الحد ؟ فهو يصرح حكمه بفقر وإيجاب المرحلة ، برغم اعتراه بعدم المعرفة !

والطريف — حقاً — أن الدكتور الريعي يطالب بالسماح لهذا الجيل بقدر من المشاركة في الندوات ، لا لشيء إلا لكي لا يظل بصوره نفسه في صورة « الضحمة » و « الكثر المطمور » ، وتحميله مسوية أزماتنا الحالية ..

أما كمال أبوذيب ، فكانت آراؤه الأكثر اتساقاً وعماسكاً في الندوة . فقد انطلق من عدم وجود أزمة الإبداع الشعري ، وأرجع الأزمة إلى عملية التلقى . وأشار إلى قلقه الكبير تجاه أي محاولة لإطلاق آنية أحكام على جيل السبعينيات . على أنه انتلق — من بعيد ، وهو ما يصح له به سياق الندوة — إلى الحديث عن جهوده التقدمية في دراسة الشعر العربي ، وإنجازاته الخاصة .

أما الموقف المنسق من جيل السبعينيات — رداً على موقف حجازي — فقد صدر من الدكتور صلاح فضل : إننا قد ظلمنا جيل السبعينيات فيما أصدراه علينا من آراء وأحكام ، خصوصاً وأنه لم يتع له بعد الرمني التارعي لكنه يتبلور وجوده ويكتمل تعبيره عن نفسه .. جيل السبعينيات ما يزال يتشكل في التاريخ ، ولا يبني أن نتصادر عليه .

وإذا كان أبو ذيب قد أرجع الأزمة إلى التلقى ، فإن حجازي يحمل النقد الأدبي المسؤولية : فهناك تقاد وكتب وبجلات وكتابات نقديّة ، ولكن الإبداع الشعري العربي — بالرغم من ذلك — لم يؤخذ مأخذ الجد من قبل القادة العرب . وهو ما يتفق فيه معه الدكتور الريعي : إن النقد العربي مقصّر في أداء رسالته .. تقضوا كثيراً ، وذلك لأنه ما يزال يدور في بحث الأيديولوجيات والماهاج ، والمدارس والمناهج ، وأنه ما يزال يفرق الأفكار النظرية . ولعل ذلك ما حدا بالدكتور صلاح فضل أن يعدل من موقفه المبكر ليرى أن الأزمة ماثلة في الإبداع كما هي ماثلة في النقد .

بذلك — لا يمثل « الشعر العربي الحديث » ، يقدّما يمثل ملاع غربة الجيل الأول والثان من أجيال الشعر « الحر » بالاستناد على الأسماء « اللامعة » في التجربة .

وبتقى ندوة العدد « أزمة الإبداع الشعري » شاهداً على وجود أزمة — حقاً — ولكن في الفكر النقدي ، لا الإبداع الشعري . لمدير الندوة — الدكتور صلاح فضل — يفرض ، بل يفرض وجود أزمة في الإبداع الشعري ، كحكم سابق على الماقشة ، بلا حيّيات ، أو تحديد لما هي أزمة طيفية الأزمة ، بما هي — في غرفة — حقيقة مطلاقة ، ينتقل — مباشرة — إلى « ظواهرها ». وفي هذا السياق ، يشير — وبنفس فحجة تقرير الماقشة البديعية — إلى أنها نفقد ، على العموم ، حداً أدنى من الجودة الشعرية ، دون أن يعني بالسؤال عمّا إذا كانت هناك حدود دilia وقصوى للجودة الشعرية . وفي موضع آخر ، يرى أن الشاعر كان على الدوام وما يزال « لصفني » ، دون تقديم مبررات هذا التحديد الكمي بعينه .

ويتهم الدكتور محمود الريعي الشعر العربي بأنه لم يعصم من وقوع الكارثة ، بما يشي بأنه يفهم دور الشعر باعتباره أداة من الكوارث (ياله من مفهم غريب !) ومرشدنا ومعلمـاً . ويسأله باستكار وعذابـة : هل كان الشاعر — حيثـ — محتاجاً إلى ناقد لأداء هذه الرسالة ؟ ولا يقتصر الأمر على الفهم المطلوب للعلاقة بين الشعر — الذي لا يعصم من الكوارث — والمجتمع ، بل يعند هذه الفهم إلى العلاقة بين الشعر والنقد : « إن النقد العربي في حاجة إلى شعر عربي جيد (ظـاـءـةـ هي مواصفات هذه الجودة ؟) لكنه يصبح نقداً جيداً ، والعكس ليس صحيحاً ، فليس على الشاعر أن يتضرر الناقد لكنه يوجهـه ». وتصبح العلاقة — بذلك أحادية ، لا جدلية ، والشعر هو المسؤول ليس فقط عن منع كوارث المجتمع ، بل — أيضاً — عن كوارث النقد !

وتعلل قضية « شعراء السبعينيات » مظهراً للأزمة لدى أحد عبد المعطي حجازي . ويرغم أنه يصفهم بأنهم « شعر غامض .. لا نعرف من هم .. ولا نعرف شيئاً عن مواهـبـهم » ، ولا تستطيع أن تتحدث عنهم الآن حديـنا

مكنا ، تبدي الأزمة : أزمة الفكر المقدى ، في عدم الاتساق ، حتى ليتوافق الموقف النقدية بعبادة « نظرات » أو « آراء » مثالية ، فقدت النسق المنهجي الذي ينظمها في وحدة منسجمة بلا تضاربات . مكنا ، لا تبدي الأزمة في الاندماج الشعري ، ولكن في كيفية أو منهجية النظر إلى هذا الابداع .

صوت

ما لا يتصادر

أتوا .

كانوا يتظرون لأنقاض ، ولساحات الأرضي الحبيطة ،
بدوا وكأنهم يقيسون شيئاً ما بعيونهم ،
تلوقوا المواء والضوء بالستهم .
تشهروا .

مؤكداً أنهم أرادوا أن يأخذوا مما شيئاً ما .
أحذكتا أذرار تعصانا ، رغم أن الجو كان حاراً ،
ونظرنا إلى أحذيتها .
أشار أحدنا بإصبعه إلى شيء ما في البعيد .
استدار الآخرون .
وينما هم مستديرون ،
العنى بخلر ،
وأخذ قبة من تراب ، أخذها في جيه .

ومضى لا مبالياً .

عندما استدار الغرباء إلينا .
رأوا حفرة عميقه أمام أنفاسهم ،
غير كانوا ،
نظروا في ساعتهم ،
ورحلوا .

كان في الحفرة : سيف ، وزهرة ، وعظمة يضاء .

رسوس

أسماء .. وعناوين

* قضايا النجح في اللغة والأدب .. من أحدث الأعمال
الصادرة عن دار « توفيق » المغربية المجلدة ، مجموعة من

* اللاز .. رواية الكاتب الجزائري المعروف « الطاهر وطار » ، تصدر طبعة مصرية لما خلال هذا العام عن دار الثقافة الجديدة . تم الاتفاق على ذلك خلال زيارة الطاهر وطار للقاهرة منذ شهرين . وكانت طبعتها الرابعة قد صدرت عام ١٩٨٣ عن دار ابن رشد . سبق لدار الملال أن أصدرت علمنا للطاهر وطار : المروات والقصص ، العام الماضي ، و « عرس يطل » أول هذا الشهر .

* سعدى يوسف .. الشاعر العراقي الكبير ، صدر له مؤخراً كتاب « ألمكار بصوت هادئ » ، عن مؤسسة الابيات العربية بيروت . يضم الكتاب مجموعة من المقالات تتناول واقع الفنون العربية والقضايا المتصلة بالكتابة . سبق أن صدر لسعدى يوسف — منذ بضعة أشهر — أحداث دواوينه الشعرية : « خط وردة اللعل .. خط القروالية » .

* فن الموناج السياسي .. صدر عن الهيئة العامة للكتاب في جزئين ، من ترجمة أحمد الحضرى . الجزء الأول من تأليف واعناد كارييل رايس (١٩٥٣) ، والجزء الثاني من تأليف واعناد جافلين ميللار (١٩٦٨) . وهى المرة الأولى التي يصدر فيها الجزءان — بالعربية — معاً ، حيث سبق أن صدرت طبعة أولى اقتصرت على الجزء الأول .

* المسرح بين النقل والتأويل .. الكتاب الثامن عشر في مسلسلة «كتاب العربي» الفصلية ، بعدد من الكتاب من بينهم الدكتور علي الراعي وذكر طليمات والدكتور عبد الرحمن ياغي والدكتور عبد الحميد يونس ، ومن تقديم الدكتور محمد الرميحي .

* فائز خضور .. الشاعر السوري المعروف ، صدرت له المجموعة الشعرية الحادية عشرة : سلاماً ، عن اتحاد الكتاب العرب . فائز خضور .. من أهم الأصوات الشعرية المتميزة في الشعر السوري بالغamaة الشعرية الخلقة ، والبعد عن التقليدية .

* أنسى الحاج .. الشاعر اللبناني صاحب «لن» و«الرأسمقطوع» و«رسولة شعرها الطربولة» .. صدر له كتاب جديد : «كلمات كلمات كلمات» ، عن دار النهار بيروتية . كلمات أنسى الحاج : مجموعة من المقابلات والتوصوص التي كتبها الشاعر أولئك السبيعينيات ، من الموقف السياسي إلى اللحظات الشعرية المكففة إلى المقال القدي العا ..

* في مبني الفص .. دراسة جديدة تتناول بال النقد والتحليل رواية «المتشائل» لإميل حبيبي . الدراسة كتبها محمود غنايم ، وصدرت عن منشورات المسار في الأرض المحتلة .

* الكاتب والناقد اللبناني محمد ذكرروب .. صدر له —

مؤخراً — «شخصيات وأدوار في الثقافة العربية الحديثة» ، عن مؤسسة الأبحاث العربية بيروت . يقدم الكتاب قراءات نقدية لأعمال مجموعة من الكتاب العرب من بينهم حسين مروة وغسان كنفان ومحمد عيالي وصلاح جاهين . كتب المقدمة الرواية والناقد الياس خوري .

* عطش الصبار .. أول عمل روائي يكتبه الفصاص يوسف أبو رية ، يصدر — خلال الشهور القليلة القادمة عن روايات الملال . أما أول قصة يكتبها للأطفال (خنزير الصفار) ، فقد صدرت — منذ شهرين — عن دار الفتى العرف ، من رسوم حملی التوف . سبق أن صدر ليوسف أبو رية مجموعتان قصصيتان «الضحى العالى» و «عکس الریخ» .

* .. واللهرج : مجموعة تصصية جديدة للقصاصن جمال العلاوي ، الذي ينتهي لأحدث أجيال القصة القصيرة المصرية : جيل المائينيات . تضم المجموعة خمس عشرة قصة قصيرة كتبت في النصف الثاني من عام ١٩٨٤ ، ودراسة «بنية» للقصص كتبها الدكتور محمود الحسيني . صدرت المجموعة الشهر الماضى ، ضمن سلسلة «إشارات أدبية» ، عن الهيئة العامة للكتاب .

باقة ورد فلسطينية للطالب محمد حامد الحمامي

نبیه القاسم

الرامنة — فلسطين

نبیه القاسم ، كاتب وناقد فلسطيني (وشقيق الشاعر بمیح القاسم) ، كان في زيارة للقاهرة مؤخراً ، وآثر أن يكتب تجربة الأرض المحتلة للطالب المصري محمد حامد الحمامي ، الذى استجاب لدعوة الدكتور يوسف ادريس للتضامن مع انتفاضة الحجارة الفلسطينية ، بالسبيل المشروعة ، ففضل من معهده ، بعد وشاية البعيد للمباحث . ولم يكن نبیه القاسم ، قدقرأ مقالة يوسف ادريس الساخنة في الأهرام ، وهذا يفسر بعض الحدة الزائدة في لومه للدكتور يوسف ادريس . وقد خصّ القاسم « أدب ونقد » بنشر تجربته الفلسطينية للطالب المصري .

عندما خرج الشبل الفلسطيني في الأرض المحتلة قابضاً على حجر ليواجه جندي الاحتلال الاسرائيلي .. كان يعتصر ألمًا وهو يرى الدموع الخبيثة في عيون والديه طوال أربعين عاماً .. ويفتفت من الغضب وهو لا يلمس غير الضياع والخيرة أنها سار طوال العشرين عاماً هي عمر الاحتلال الجديد .

خرج قابضاً على حجر ولا إيمان عنده إلا :
الوطن أولًا .. والوطن ثانياً .. والوطن ثالثاً .

كان يدرك أن جندي الاحتلال لن يرحمه ، وأن السلاح في يد هذا الجندي قاتل ..

ولكنه كان يعرف أن إيمانه بالوطن أولًا وثانياً وثالثاً هو الأقوى ..

كان الشبل الفلسطيني القابض على حجر يدرك أن العالم الواسع صغير .. وأن محبي الحرية والعدالة أمثاله في العالم سيرددون اسمه .. ويحملون قضيته .. ويغزجون لينصروه في قضيته ويعملوا على

ويرث الشيل الفلسطيني .. حالة المثقف العربي .. ويجزئ لمصير الطالب محمد حامد الحمامي ..
ويشتد عليه الغضب .. فيرمي بالحجر الأول ويصيب جندياً مدفعياً وبهديه إلى مؤتمر الجنادرية علّه
يخرج المجتمعين من دائرة الأضواء والحلقات ال Zaraya وخلفات الكوكب والمخطب التي لاتزال منها ..
ويرمي بالحجر الثاني على رأس جندي سقطت خوذته للحظة فيشح رأسه .. وبهديه للمغرب
العربي السعيد علّه بمحجه يصل بين أجزاء الوطن العربي المترهل من الخليط إلى الخليج ..

ويرمي بالحجر الثالث فيعطي سيارة مستوطن وقع جاء وأقام بينما على أرض الشيل الفلسطيني
وبهديه للكاتب يوسف ادريس حيث أراد له الله أن يكون على هذا الحجر يذكره بأن الكلمة موقف ..
وليست كلاماً فقط .. والموقف عمل .. والعمل تضحيه .. فيعود إلى مصر على جناح السرعة ليشد من
أزر الطالب محمد حامد الحمامي وينقل قضيته إلى كل بيت في مصر ..

ويرمي بالحجر الرابع الخامس والعشر والمائة .. وبهديها زهوراً حمراء للطالب محمد حامد
الحمامى في بورسعيد ولكل الأحرار في العالم العربي الخاطلة بالأسوار المخروسة بالجن وأصحاب
النهائيات ..

لن تشغل الشيل الفلسطيني القابض على حجر رحمة يوسف ادريس إلى السعودية والمغرب .. ولن
يسمع بمهرجان الجنادرية .. ولكنه سينشغل حقاً بقضية الطالب محمد حامد الحمامي .. وسيتسائل
وبحق .. أين الكتاب والشعراء .. وقادة الفكر ..

وماذا كان سيحدث في أي بلد آخر غير عرب لو فُصل طالب من معهد علمي وعوقب لأنه خرج
ليسمع كلمة العدل والحرية والتضامن !! ..

لقد مل الشيل الفلسطيني من الكلام .. والمقالات والقصائد والخطب الواسطة إليه من العالم
العربي الواسع .. وأصبح يضيق بها .. وإذا ما نظرنا إلى أنه ينتهي إلى عالم عرب كبير فإنه يتذكر أخوه له
أمثال الطالب محمد حامد الحمامي فقط ..

لقد خرج الشيل الفلسطيني قابضاً على حجر وأفانيمه الثلاثة — الوطن أولاً — الوطن ثانياً —
الوطن ثالثاً .. والنهاية التي يسعى إليها — كنس الاحتلال الإسرائيلي — واقامة الدولة الفلسطينية المستقلة
الحرة ..

والدولة التي يريدها ..
دولة دستور تعلم الصغار قبل الكبار .. أن الوطن أعلى ماق الوجود .. وأن الإيمان الوحيد هو هو
حب الوطن وحب الإنسان .. والوقوف بكل صلابة وقوة إلى جانب كل أحرار العالم أمثال الطالب
محمد حامد الحمامي ..

عندما خرج الشيل الفلسطيني قابضاً على حجر .. لم يكن ينتظر التعويذة من العالم العربي ..
ولا الخلاص من العالم ..

تضيق الخناق على سلطات الاحتلال واحراجها وارغامها على الاستجابة لطلابه ...

خرج الشيل الفلسطيني وتبعه الأهل ، الصغير والكبير ، المسن والشاب بحملون الحجارة ..
يرمزن بها جنود الاحتلال ويزرون الأرض تحت أقدام غزوة العصر الحديث .. فيسقط الشهيد تلو الشهيد
وتظل الحجارة تساقط .. وتظل السواعد تشد بعضها بعضاً والصوت الوحد الجموع للكل .. الوطن أو
الشهادة ..

وكان الشيل الفلسطيني متأكداً أن أمثال الطالب محمد حامد الحمامي الطالب في معهد الفنادق في
بورسعيد كثيرون .. وأنه مثله يحب وطنه مصر وعلى استعداد للاستشهاد في سبيلها وأنه يؤمّن مثله
بالحرية والعدالة والاستقلال لكل الشعب . وأنه على استعداد للخروج قابضاً على حجر والتضحية في
سبيل مبادئه ..

ولكن الشيل الفلسطيني في الوقت ذاته كان يعلم علم اليقين أن الطالب محمد حامد الحمامي
يعيش في الوطن العربي .. والوطن العربي كبير .. يحيط به سور عظيم .. تخرسه الجن وأصحاب
البيات .. ولا يمس أحد على إسماع صوته إلا بإذن من رب العزة والجلال ..

فإذا قال كبير القوم :

كثروا ..

كثير الخلق وراءه وهلوا ..

وإذا قال كبير القوم :

إخلدوا إلى السكينة ..

أخلد الخلق وناموا نوم أهل الكهف ..

ويعرف الشيل الفلسطيني أن أمثال الطالب محمد حامد الحمامي يماثل حبة على أن الحياة لاتزال
تدبر في هذه المخلوقات النائمة .. وأن الشمس قد تشرق يوماً .. والأسوار قد تدخلها التغارات .. فيعود
العالم العربي ليكون جزءاً من العالم الواحد الكبير .

مشكلة الطالب محمد حامد الحمامي كما يراها الشيل الفلسطيني القابض على حجر ليست في
فضله من معهد الفنادق في بورسعيد .. وماذا سيكون مصير محمد حامد .. وإنما المشكلة هي في موقف
يوسف إدريس الذي نشر مقالة حساسية جليلة تدعى للخروج على الصمت واعلان الموقف المتضامن مع
الفلسطيني النازح . وإذا وجدت دعوه الشجاعة من ليثها .. كان يوسف إدريس وسط الأضواء
الساحرة في بلاد الله القدسية يحيط به الأمراء والوزراء والقادة وقاده الفكر تأخذنه الضيافة العربية فيفضل
ترك الطالب محمد حامد إلى حين ويروح يدبح المقالات عن مهرجان الجنادرية التقافى الذى يقيمه المدرس
الوطني السعودى ويعلن اتهاره الشديد بما لمس ورأى وسمع .. ويؤكد أن الرحلة ستطول إلى أسابيع ..
 فمن السعودية إلى المغرب .. ومن مهرجان إلى مؤتمر .. ولله في خلقه شؤون .. وما يرد العبد غير
الانصياع .. ولكنه وللأمانة يؤكّد أنه سيتابع قضية الطالب محمد حامد الحمامي بعد عودته مباشرة ..

ولم تخدعه لعنة السلام المثلثة باتقان بين حزم المعراخ والبيكود في اسرائيل ..
ولم تغره جولات ميرفي وحبيب وشولتز ..

كان الشبل الفلسطيني القابض على حجر يعرف أنه وحده القادر على الدق على الخزان .. ووحده
القادر على تكسير الخزان ووحده القادر على تذليل المستحيلات ..

وطالما ظلت الأرض الفلسطينية تخراج الحجارة وظل الشبل الفلسطيني يقبض على الحجر .. فلن
يكون المستقبل إلا له .. ولن تكون الدولة التي ستقوم إلا دولته .. فهو ابن المستحيلات وهو صانع
المستحيلات ..



خيية.. الأمل .. التي تركب الجمل

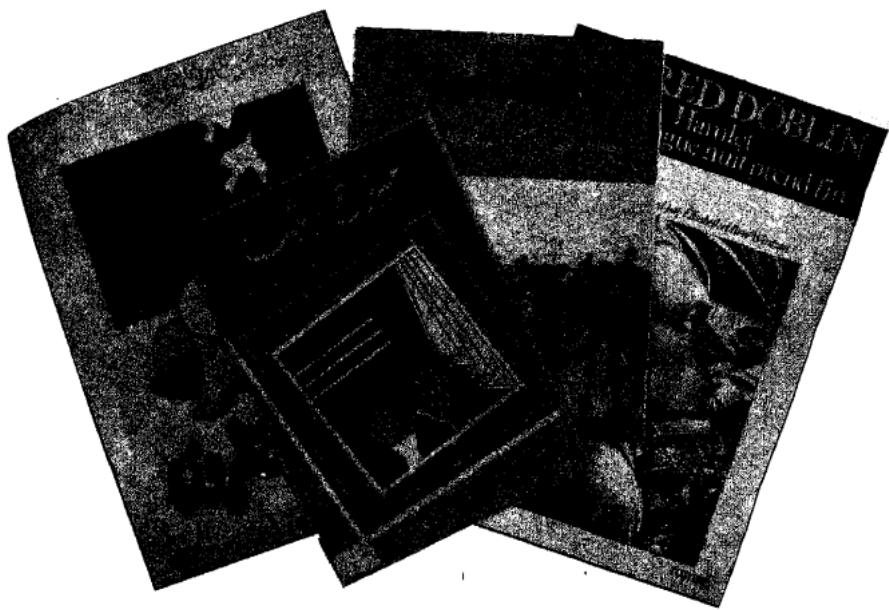
صلاح عيسى

لو صبح المير الذى نشرته إحدى الصحف ، فأصدرت هيئة العامة للكتاب قبل نهاية هذا العام ، بقية أجزاء كتاب «الخطط الترليقية» للعلامة على مبارك باشا ، لوجب أن يتحول اليوم الذى يصدر فيه آخر الأجزاء إلى عيد للتفاكفة ، ولأشحق أن يسمى «عيد خيبة الأمل .. التي تركب الجمل» .

والخطط التوفيقية ، هو دائرة معارف لخبط مصر وآثارها وجغرافيتها ، ومرجع لكل باحث في ثورتها العلمية والتاريخية ، وحتى المدنية ، لأنه يضم وصفاً شاملـاً لمنـا وقراـنا وزيلـنا وترعـنا وبـحـانـها وسـواـحلـها ، وغـطـيـطاً كـامـلاً لـأـحـيـاء الـقـاهـرـة وـشـوارـعـها وـدـرـوبـها وـمـادـيـتها وـمـانـيـتها وـقـصـورـها وـزـوـاـياـها وـمـاسـاجـدـها وـكـانـسـها وـأـدـبـرـها ، وـتـرـاجـمـ لـلـعـلـمـاء وـالـشـعـراء وـالـأـدـبـاء وـالـحـكـام .. وـقـدـ طـبعـ لأـرـلـ مـرـةـ لـعـامـ ١٨٨٩ .

ومـنـ عـشـرـينـ عـامـ إـلـاـ قـلـيلـاً ، وـفـىـ عـامـ ١٩٦٩ ، وـبـحـاسـةـ الـاحـفـالـ بالـعـدـ الأـلـفـ لـلـقـاهـرـةـ ، قـرـتـ الـدـوـلـةـ إـعادـةـ طـبعـ الـكـاتـبـ ، فأـصـدـرـتـ الطـبـعـةـ الثـانـيـةـ منـ الـجزـئـينـ الـأـوـلـ وـالـثـالـثـ .. وـفـىـ عـامـ الـعـالـىـ أـصـدـرـتـ الـجزـءـ الثـالـثـ ، ثـمـ أـصـبـبـ الشـرـوعـ بـسـكـةـ حـكـومـيـةـ قـلـيـةـ ، فـلـمـ يـصـدـرـ الـجزـءـ الـرـابـعـ إـلـاـ بـعـدـ شـرـبـ سـوـاتـ .. وـلـمـ يـصـدـرـ الـجزـءـ الـخـامـسـ إـلـاـ بـعـدـ سـوـاتـ أـخـرىـ منـ السـكـنـةـ .. وـفـىـ عـامـ الـماـضـيـ ضـدرـ الـخـزانـ السـادـسـ وـالـسـابـعـ ، وـهـكـذـاـ اـسـتـهـلـكـ هـيـةـ الـكـاتـبـ عـشـرـينـ عـامـ لـعـيدـ طـبعـ سـتـ أـجزـاءـ ، وـعـلـيـاـ أـنـ تـصـدقـ أـنـ الـأـجزـاءـ الـلـلـاتـةـ عـشـرـةـ الـبـاقـيـةـ مـنـهـ ، سـوـفـ تـصـدـرـ خـلالـ السـةـ أـشـهـرـ الـبـاقـيـةـ مـنـ عـامـاـ السـعـيدـ هـذـاـ !!

وـالـذـىـ يـدـعـوـ لـلـعـجـبـ أـنـ الطـبـعـةـ الثـانـيـةـ الـىـ أـصـدـرـعـاـ الـهـيـةـ ، هـىـ ذـائـعـاـ الـطـبـعـةـ الـأـوـلـىـ ، لـمـ تـضـفـ إـلـيـاـ حـرـفاـ وـلـمـ تـحـقـقـ فـيـهاـ سـطـراـ ، وـلـمـ تـفـ بـالـوـعـدـ الـذـىـ قـلـعـهـ عـلـىـ نـفـسـهـ فـىـ الـقـدـمـ لـهـ ، بـأـنـ تـسـتـوـفـيـاـ وـأـنـ تـسـتـكـلـمـهـاـ مـنـ خـلالـ الشـرـوحـ وـالـعـلـيـقـاتـ لـتـلـقـ حـالـةـ الـبـلـادـ فـىـ الـوقـتـ الـراـهنـ ، وـتـشـرـ إـلـىـ مـالـحـقـ شـوارـعـهاـ وـحـوارـيـهاـ وـآثـارـهاـ وـأـمـاـكـنـهاـ مـنـ تـغـيـرـاتـ ، بـلـ إـنـاـ حـتـىـ لـمـ تـرـوـدـهـاـ بـفـهـارـسـ حـدـيـةـ ، تـسـهـلـ عـلـىـ مـنـ يـرـيدـ الرـجـوعـ إـلـيـاـ مـهـمـهـ ، وـكـلـ الـذـىـ فـعـلـهـ هـيـ



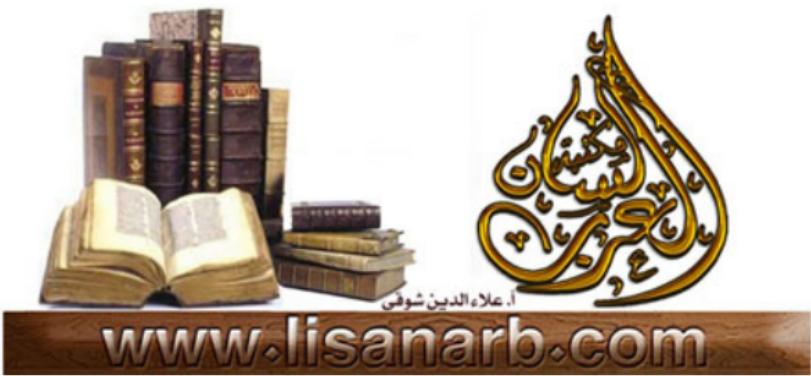
أنا أعادت جمعها ببطأ أكبر وعلى ورق أبيض ، وهو أمر لا يطلب عشرين عاماً ولا عشرين شهراً ، وكان بإمكان هيئة أن تصدر الطبعة الأولى كما هي ، فتصدر الأجزاء العشرين في مجلد واحد — كما هو الحال في الطبعة الأولى — خلال شهرين وكلى الله المتفقين شر هيبة الكتاب التي تقدمت فأصبحت تركب السلحفاة .. بدلاً من الجمل !

لقد أصبح الإنقاص البطيء في تفيد المشروعات الاستراتيجية سمة عامة في مشروعاتنا الثقافية ، فمنذ خمسة عشر عاماً ، تحاول هيئة الكتاب نشر الأعمال الكاملة لبريم التونسي ، ولم تستكملها حتى الآن ، رغم أنها لم تصنف إليها حرفاً ، ولم تشرح مفردة عامة ، ولم تزد لقصيدة ، أو تضعها في سياقها التاريخي .. ومنذ عشرين عاماً تحاول دار أخرى من دور النشر التابعة للدولة .. هي « دار الشعب » إعادة طبع الجلدات .. التي صدرت بمجهود أهل وشهه فردى في التاليليات من « دائرة المعارف الإسلامية » ، فإذا بها تصدر في ٢٠ عاماً الجلدات التي صدرت في التاليليات في ٧ أعوام ، وتقوف عند الجلد الخامس عشر كـ توقف طبعة التاليليات دون أن تستكمل ترجمة بقية مجلدات الدائرة ، وكأنما يابدر .. لارحنا .. ولا جينا ..

والحاديـث بعد ذلك عن إهدار ورق الهيئة في طبع كثير مما لا يفيد من نشرات الدعاية الفجة .. والكتب التي تأكلها فران المخازن .. لا محل له من الإعـراب ..

والمجروم بعد ذلك على « الريـان » لأنـه يطبع كـتب العـرات .. هو قلة طهي وعـسر فهم !

ويـاخـيـة الأـمـلـ المـسـاـءـ هـيـةـ الكـتابـ : نـحنـ فـعـصـرـ النـفـاثـاتـ !



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

